

¿Qué significa «pensar» *Por amor al Arte*? Ubicando los últimos libros de Ortiz de Urbina en su contexto filosófico

Alberto Hidalgo. Universidad de Oviedo (España)

Recibido 14/11/2024

Resumen

Se analiza el significado filosófico del libro de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina *Por amor al Arte* (2024). ¿Qué es lo que intenta Urbina con su aparentemente inocua distinción entre conocimientos propios y conocimientos impropios?

¿Cómo se recoge el distanciamiento de Richir con respecto a los análisis heideggerianos sobre los mismos fenómenos de las síntesis pasivas y de las fantasías perceptivas arrancando de la influencia que sobre su antropología ejercía *Ser y tiempo*? Respondo que en su *Por amor al Arte* cree Urbina poder liberar a Richir de las adherencias heideggerianas doblando la apuesta sobre la intencionalidad y criticando el *Dasein* como un ejercicio, no tanto de objetivación como de retórica.

¿Cómo se las arregla Urbina para saltar desde la fenomenología richiriana que induce un escepticismo inevitable para seguir apostando por la existencia de la realidad y la posibilidad de su conocimiento? Una respuesta sistemática pretende articularse en un enigmático *Tractatus logico-phenomenologicus*, que se apoya en el mostrar de las *aparencias* y no en el decir del lenguaje.

Palabras clave: Arte, fantasías perceptivas, síntesis pasivas, Marc Richir, fenomenología, música callada.

Abstract

What does it mean to «think» *For the love of Art*? Placing Ortiz de Urbina's latest books in their philosophical context

The philosophical meaning of Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina's book *Por amor al Arte* (2024) is analyzed. What is Urbina trying to do with his seemingly innocuous distinction between own knowledge and improper knowledge?

How is Richir's distancing from Heideggerian analyses of the same phenomena of passive syntheses and perceptual fantasies reflected in the influence that *Being and Time* had on his anthropology? I answer that in his *Por amor al Arte* Urbina believes he can free Richir from Heideggerian adhesions by doubling the bet on intentionality and criticizing *Dasein* as an exercise, not so much of objectification as of rhetoric.

How does Urbina manage to jump from Richirian phenomenology that induces an inevitable skepticism to continue betting on the existence of reality and the possibility of its knowledge? A systematic response attempts to be articulated in an enigmatic *Tractatus logico-phenomenologicus*, which is based on the showing of *appearances* and not on the saying of language.

Key words: Art, Perceptual Fantasies, Passive Syntheses, Marc Richir, Phenomenology, Quiet Music.

¿Qué significa «pensar» *Por amor al Arte?* Ubicando los últimos libros de Ortiz de Urbina en su contexto filosófico

Alberto Hidalgo. Universidad de Oviedo (España)

Recibido 14/11/2024

§ 1. Planteamiento

El tercer libro original de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, titulado *Por amor al Arte*, es sorprendente porque supone un verdadero golpe de timón en el espinazo de la filosofía sistemática que desde su madurez griega se había configurado mediante una triada de disciplinas: lógica, física y ética. Hasta ahora, y la filosofía crítica de Kant no constituye una excepción, parecía obligado comenzar a pensar por la lógica para poder dilucidar, bien ascendiendo o profundizando, en las cosas, la realidad, la naturaleza, la materia o, como quiera denominarse lo que Aristóteles definió como «lo que es», objeto de la filosofía primera, más allá de la física, la malvada y equívoca meta-física, siempre esquiva, cuyos funerales intentó officiar Heidegger. La revolución que implica colocar el zócalo de la realidad, no en la ontología, como el propio materialismo filosófico de Gustavo Bueno ensayó hasta tropezar con el sumidero del Ego Trascendental, ni en la ética como razón práctica o praxis como suponía el constructo arquitectónico de Kant, sino en la estética como sentimiento originario que encalla en la producción artística, sea auditiva o visual (pero siempre sensitiva), nos coloca ante el desconcierto universal que caracteriza el siglo XXI, en el que estamos descubriendo el nuevo *Orden oculto*, en cuyo seno, no obstante, siempre hemos navegado.

¿Qué es lo que intenta Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina con su aparentemente inocua distinción entre *conocimientos propios* y *conocimientos impropios*? Con la soberbia claridad sintáctica que le caracteriza él mismo describe su última singladura en estos términos:

En el libro *Estromatología*, se estudian los niveles sin justificar su efectividad. En *Orden oculto*, se descubre la razón profunda de tal efectividad, la distinción de lo propio/impropio. En este nuevo libro, *Por amor al Arte*, se trata de analizar la forma de conocimiento impropio meramente intencional, que cubre el campo intencional desde abajo (en el límite de la *Ciscendencia*), hasta arriba (en el límite de la *Trascendencia*): los objetos diseñados, los productos artísticos des-objetivados, y el Arte sublimado. Son los tres niveles intencionales diferenciados impropios que mandan, incluyen, los tres niveles propios en transposición: el lenguaje. [Sánchez Ortiz de Urbina, 2024a: 10]¹

Sin embargo, como él mismo confiesa en *Apostillas a Orden oculto*, reaccionando, por cierto, ante la supuesta necrológica que le hicimos en el número 100 de la revista *Eikasía*, el *Orden oculto* sufrió una interrupción en el capítulo 5.^º que se resolvió invirtiendo el orden tradicional entre ciencias naturales y ciencias humanas y que se nota en la pregunta epistemológica que le suscita la *circularidad fundamental del hombre*:

Es decir, hay al mismo tiempo, en lo intencional humano, una *dependencia* de lo natural y una *autonomía* sobre lo natural, una extraña *circularidad*. Circularidad que plantea la siguiente cuestión: ¿son las ciencias humanas el *límite* de las ciencias naturales, o bien son las ciencias naturales el *límite* de las ciencias humanas? [Sánchez Ortiz de Urbina, 2021a: 204]

24

En el texto citado, subrayo la palabra «límite» porque es el *gozne verbal* sobre el que me parece a mí que gira la inversión de Urbina. Pero esta primera inversión de la filosofía clásica, que afecta al propio materialismo filosófico, según la cual se defiende la prioridad de las ciencias naturales, o lo que es lo mismo, la superioridad de las metodologías alfa-operatorias, aunque sobrevalora lo intencional sobre lo eidético, no supone todavía aceptar los *conocimientos impropios* en el ámbito de la epistemología, como se dice en la confesión de las *Apostillas*. De hecho, hay que esperar al penúltimo párrafo (G) del epílogo del libro, como el propio Urbina confiesa, para encontrarnos con la denominación explícita de lo «impropio»:

Hay otro grupo de conocimientos que no se basan en algo *positivo* (la identidad), sino en algo negativo: la *des-objetivación* (el conocimiento artístico), o la *des-simbolización* (el conocimiento religioso). Forman el primer grupo un conocimiento propio, y el segundo un conocimiento impropio.

¹ Me permito cambiar la puntuación para mayor claridad.

Pero, desde el punto de vista de una epistemología fenomenológica, *todas son formas de conocimiento*.
[Ibidem: 325]²

Subrayo ahora lo de «formas de conocimiento» porque para que haya conocimiento es insoslayable identificar un «*sujeto*» cognoscente, un *ego* que no tiene por qué ser trascendental. ¿Qué significa proclamar la centralidad de las fantasías perceptivas y la superioridad de los conocimientos impropios en este contexto, que se autopresenta como el anticipo de un prometido (y ya publicado) *Tractatus logico-phenomenologicus*, alternativo al *philosophicus* de Wittgenstein, basado en el lenguaje?

Como dice Eugenio Trías (que fue catedrático de Estética) a propósito del límite, del sujeto cognoscente y de Wittgenstein:

El sujeto del método que, según Wittgenstein, constituye un límite (trascendental) del mundo, y que puede figurarse sujetado y «enroscado» en la órbita que ese límite «circular» traza, *muestra*, desde esa posición excéntrica o descentrada, la circunscripción del decir relativa al ámbito de exposición. Pero subsiste un allende que atañe al propio sujeto, afectado de «originaria partición». Algo, un resto, subyace como incognoscible «noumenon» del propio sujeto, algo (igual a *x*) que no puede ser conocido, que no puede acogerse, esquematizarse, ni configurarse (Kant). [Trías, 1988: 28]³

25

¿Cuál es el sujeto que descubre los niveles estromatológicos, que penetra en el *Orden oculto* y ahora reflexiona *Por amor al Arte*, más allá de Kant, de Husserl y, sobre todo, de Marc Richir para alcanzar una suerte de *episteme*? ¿En qué consiste este nuevo *amor filosófico*, que no se conforma con las ciencias modernas y vindica los conocimientos impropios como originarios?

En la «Presentación» de *Orden oculto*, fechada el 30 de octubre de 2021 en Guadarrama, en la forma de una confesión que no debería haberse producido, dice su

² Recitado en Sánchez Ortiz de Urbina (2023: 7). En esta cita se omite la calificación de «epistemología fenomenológica», pues como se explica en *Por amor al Arte*, Urbina recupera el significado griego de *episteme* como ciencia (la dimensión eidética que «está colocada por encima de la realidad») y de *gignôskô* como ‘conocer, reconocer, persuadir, hacer un diagnóstico’ (p. 269), corrigiendo así la propuesta de G. Bueno de llamar *gnoseología* a la teoría de la ciencia y evitando controversias poco efectivas en su opinión.

³ El libro, concebido como una continuación de su anterior ensayo sobre *Los límites del mundo* (1985) y del premiado *Lo bello y lo siniestro* (1982), se concibe como una fenomenología de la experiencia del límite, que a diferencia de las de Husserl y Hegel no asume la conciencia como pauta de la verdad. La *pauta* es el *límite* y el sujeto, que no es trascendental tampoco, está sujetado al límite, de modo que se trata de una fenomenología que superando a Kant sigue la divisa: «hacia las cosas mismas».

autor, destapando su subjetividad, que le ha servido para justificar biográficamente que la distinción entre *conocimientos propios* e *impropios* es el principal resultado del libro (calificado ahora como *libelo*). Pero la justificación de que mientras las «ciencias siempre han buscado la *unificación*: · Fermat unió la geometría y la óptica / · Newton unificó el movimiento planetario y la gravedad / · Joule unió el trabajo y el calor / · Maxwell unificó la electricidad y el magnetismo / · Einstein unificó la energía y la materia / · Feynmann unió la electrodinámica y la física cuántica [...] lo propio y lo impropio no se pueden unificar, sólo se concilian en el mismo campo intencional» (Sánchez Ortiz de Urbina, 2023: 33)⁴, necesita de una argumentación más potente para resultar convincente. Es la que Urbina, como autor de su propia singladura filosófica, pretende conseguir apelando a la relatividad general de Einstein, que el matemático Hilbert llamó *uneigentlich* (impropio) y que la matemática Emmy Noether, experta en invariantes, ratificó con sus dos teoremas de 1918. ¿Pero realmente decir que «la energía se conserva de modo impropio» no es un conocimiento que se formula en lenguaje científico y se demuestra en formulaciones matemáticas? ¿No pertenece al mundo natural del que todo fenomenólogo debe abstenerse si ha practicado, en efecto, la famosa *epokhê* en su estricta radicalidad?

26

Prácticamente las más de noventa páginas de las *Apostillas* están dedicadas a explicar con todo lujo de detalles por qué la fórmula de la relatividad general que establece la equivalencia entre el movimiento y la curvatura del espacio-tiempo parece no cumplir una conservación imprescriptible, a saber, la conservación de la energía. Urbina, aunque rehúye las formulaciones matemáticas para explicar las interpretaciones de Hilbert y Klein, que eran los jefes de la *escuela de Göttingen*, no puede evitar reproducir una de las diez ecuaciones de campo EFE (*Einstein field equations*) en la forma estandarizada de Einstein-Hilbert, que modela la interacción fundamental de la gravitación como resultado de que el espacio-tiempo está siendo curvado por la materia y la energía, como sigue:

$$R_{\mu\nu} - \frac{1}{2} R \cdot g_{\mu\nu} = 8 \pi T_{\mu\nu}$$

⁴ Donde también se dice: «En resumen, para acabar: se empieza por una *circularidad fundamental* en la horizontal... y se acaba con una dualidad fundamental en la vertical.».

Y sin descifrar que la primera R es el tensor de Ricci, mientras la segunda R es el escalar de Ricci, siendo g la constante de gravitación universal y T el tensor de energía-impulso. Es cierto que, hasta donde se me alcanza, la traducción de Urbina de la compleja historia físico-matemática en román paladino que hace ya en la primera respuesta al homenaje de su 90 cumpleaños, que publicó en el número 101 de la revista *Eikasía*, bajo el título «La identidad del arte» es básicamente correcta y confirma hasta qué punto en el verano de 2021 tenía claro ya la naturaleza del arte como conocimiento impropio y su argumentación sobre los paralelismos entre la relatividad general y el conocimiento artístico en el campo intencional. Así lo demuestra en el resumen, que concluye diciendo:

Pero la razón más profunda de la conservación impropia, que Noether encontró en los grupos de infinito no enumerable de Lie, está en el campo intencional de la fenomenología renovada. La encontramos cuando se recorre el campo intencional no «desde arriba hacia abajo» (el movimiento de la *mínima acción*), sino «desde abajo hacia arriba»: la simple invariancia sin atención al movimiento. Y ahí encontramos la sorprendente *identidad del arte*, frente a la *identidad de la ciencia*. El arte es una forma de conocimiento *impropio, fuerte y englobante*. [Sánchez Ortiz de Urbina, 2021b: 7]⁵

¿Hasta qué punto es legítimo este salto desde la relatividad general, una teoría con ambiciones físico-cosmológicas (es decir, naturalistas), al Arte y a la estética sin otro soporte que el campo intencional de la fenomenología interpretada en la variante no estándar? Antes de abordar el diagnóstico de Urbina sobre el conocimiento artístico y el estético, que se despliega en diecinueve apretados capítulos, un prólogo ya citado, un postfacio —que reseña diez libros fundamentales en los que se inspira— y un epílogo, que promete, tras resumir diez conclusiones, enfrentarse al *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, escribiendo un nuevo *Tractatus logico-phenomenologicus*, me parece interesante completar esta última singladura del materialismo fenomenológico contextualizándola en las viejas y honorables tradiciones a las que se enfrenta, escribiendo un quinto *flashback*, que matice los cuatro que le dediqué en el mencionado homenaje (cf. Hidalgo Tuñón, 2021). Como quiera que mi recorrido anterior terminaba en la *Estromatología*, que más que un punto de llegada aparece ahora más bien como el punto de partida de una nueva singladura,

⁵ Aparece como primer artículo de las *Apostillas* (Sánchez Ortiz de Urbina, 2023: 9-23).

también me parece interesante preguntar si las ciencias humanas, al quedar incrustadas en el centro del campo intencional, no se convierten en el eje invisible en torno al cual gira toda la reflexión filosófica y justamente por eso el significado de las propuestas de Urbina no pueden confinarse en los límites de sus declaraciones explícitas. Hay que ubicarlas en el contexto más amplio, en el amplio mar en el que prosigue su *aventura filosófica*, haciendo referencia a planteamientos y autores, cuyas singladuras no figuran en el corpus de autores a los que Urbina quiere ceñirse con la concisa precisión que le caracteriza.

En particular, si el campo intencional, aunque esté cerrado circularmente para garantizar su estabilidad, internamente está fragmentado cognitivamente en dos mitades, aunque ontológicamente sea, no sólo unitario, sino *centro de la realidad* al estar constituida por la *symploké* de las fantasías perceptivas «que unen lo objetivo y lo *phantástico*, por un lado; y lo propio y lo impropio, por otro lado» (*sic*, Sánchez Ortiz de Urbina, 2024a: 11) ¿no nos obliga a considerar que el problema central de la filosofía, tanto de la clásica como de la fenomenológica, es el del *límite*? ¿Acaso no es el límite o mejor, los límites, el procedimiento operativo que permite distinguir los diferentes estratos de la arquitectónica fenomenológica, y que permite cerrar el propio campo intencional para evitar precipitarse en los abismos de la *Trascendencia* y la *Ciscendencia* y mantener dentro de los quicios humanos tanto el aparecer mismo (los fenómenos) como el cerco del logos que origina todo el campo eidético, sin incurrir por ello ni en un *fenomenologismo* escéptico ni en un *eidetismo* dogmático? Es difícil entender de otro modo el proyecto que se dibuja en el prólogo del último libro, si ha de mantenerse en la tradición que se remonta a Platón y Aristóteles (o quizá, más atrás, a los presocráticos) y que ha sido remozada por la tradición crítica kantiana. O ¿acaso la filosofía puede renunciar a ser *prima philosophia* sin desaparecer como ocurre en el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein? Y si la crítica kantiana a la metafísica no la ha destruido y, como dice Urbina «los verdaderos libros de ruptura de la filosofía actual son: la *Crítica del juicio* de Kant (la finalidad subjetiva), y las *Investigaciones lógicas* de Husserl» (*ib.*: 74) ¿no habría que precisar mejor el significado de los términos «juicio» y «lógica»? ¿No es la sustitución del *Tractatus logico-philosophicus* por un nuevo *Tractatus logico-phenomenologicus* el intento de limitar la función de la lógica y

desbloquear el conocimiento de los límites del mundo impuesto por los límites del lenguaje?

Respecto a la reflexión crítica kantiana, explica acertadamente Trías (1988: 339):

Kritik. Crítica sugiere criba, discernimiento, juicio que discrimina y discierne. Crítica exige el concepto de juicio (*Urteil*, *Ur-teil*, es decir, división, partición, reparto y discernimiento originario). Juicio crítico es juicio (*Ur-teil*) que se repliega a ese lugar, en él acogido y manifiesto, que es el lugar mismo de la frontera o del límite, el lugar de cita entre lo que se halla «más acá» o «más allá» de esa frontera o límite.

¿Será el carácter redundante del título la razón por la que la obra se atrofia y cede al protagonismo a la *Vernunft*, a la razón práctica y a la idea de deber? Trías, por su parte, añade:

En realidad, esa razón, ese *logos*, ese pensar-decir son en su intrínseca condición frontera y límite. Y lo es también aquel ente que detenta ese *logos*, esa razón (*zoon lógon ejon*). Y por supuesto aquel lugar específico (fronterizo) en donde esa razón o ese lenguaje se producen. [*Ib.*: 340]

Para Urbina, sin embargo, el hombre ya no es un animal racional, sino un *sujeto intencional* ¿Significa eso que el mero acceso al campo intencional permite superar el naturalismo? Pero el propio Brentano del que Husserl mismo hereda la noción de intencionalidad, no pudo evitar el naturalismo, un naturalismo, por cierto, asociado a la ontología de Aristóteles. ¿Acaso el campo intencional está más allá de toda ontología? Hay que volver a repasar la singladura de Urbina, que culmina en el *Tractatus logico-phenomenologicus* ya publicado, para saber a qué atenemos⁶.

Al objeto de asegurar que mi versión del materialismo fenomenológico de Urbina no es muy sesgada tomo como referencia el excelente resumen didáctico que realiza Silverio Sánchez Corredera en alguno de sus trabajos, pero particularmente en su «Aproximación a la filosofía de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina» (2024a), que añade a lo expuesto en el Congreso de la SAF (Sociedad Asturiana de Filosofía) del 2017, una aclaración del propio Urbina en correspondencia privada de 2018⁷. Hay que agradecer

⁶ Mientras estudiaba *Por amor al Arte*, sale publicado el *Tractatus logico-phenomenologicus* (2024b), que viene a culminar dicha trayectoria.

⁷ El autorretrato de Urbina al que aludo aparece Sánchez Corredera (2024: 108-109).

a Silverio la parsimonia didáctica con la que ha reconstruido la trayectoria de Urbina en el siglo XXI, así como la profundidad con que analiza el texto *Estromatología* en el que descubre las líneas de fuerza que se manifestarán con más claridad en la obra posterior.

§ 2. La aventura filosófica de Urbina *Por amor al Arte: quinto flashback*

No es que Urbina haya desembocado en el arte ni haya tropezado con la estética de repente, tras haber descubierto el *Orden oculto*, cuando tiene que enfrentar la «catástrofe» de la epistemología clásica y se ve obligado a trazar el mapa de una nueva epistemología fenomenológica en la segunda década del siglo XXI. No. Como he reseñado en el tercer *flashback*, titulado «prácticas escultóricas, reflexiones estéticas y fenomenología rediviva», Urbina viene explorado con asiduidad y profundidad la fenomenología del arte y de la experiencia estética, no sólo como filósofo, sino también como escultor, desde que ganó la cátedra de Filosofía en la Universidad de Valladolid, lo que le permitió, además de iniciar un poderoso magisterio sobre numerosos discípulos que le comenzaron a seguir desde entonces, tener un taller para esculpir. En mi tercer *flashback* recuerdo que me percaté de esta doble faceta cuando tuve el honor de ser invitado como miembro del tribunal de la tesis de Ernesto Pérez Benito dirigida por él y que se leyó en 1995, titulada *Aproximación al espacio formal: un ensayo de epistemología estética*. En esta época fungía ya como experto en la «estética de la recepción» gracias a relevantes publicaciones⁸.

Entre los discípulos vallisoletanos destaco la narración que hace Álvarez Falcón del cambio decisivo que se produjo en esta época y que quiero volver a reproducir aquí al objeto de que podamos comparar este primer contacto con Marc Richir y la exhaustiva valoración que hace del filósofo belga en el capítulo XI de *Por amor al Arte*:

En su Seminario Doctoral de 1995, bajo el título Teorías Estéticas en el Siglo XX, además de conocer el contexto teórico de base, leímos por primera vez la exposición de 1988 que Marc Richir pronunció en el Collège International de Philosophie, en colaboración con el Centre Archives Husserl de Paris, el CNRS y l'Ecole Normale Supérieure de la Rue d'Ulm, con motivo del cincuenta

⁸ V. Sánchez Ortiz de Urbina (1989 y 1990) y, sobre todo, Sánchez Ortiz de Urbina (1996) invitado por el mayor experto en estética de nuestro país.

aniversario de la muerte de Husserl. Su título era profundamente esclarecedor: *Synthèse passive et temporalisation/spatialisation*. El Dr. Sánchez Ortiz de Urbina, tal como siempre nos había acostumbrado, nos adelantaba las conclusiones del volumen XI de la *Husserliana*. Aunque faltaban tres años para la primera traducción al francés de los cursos del periodo de 1918 a 1926, comenzábamos, excepcionalmente en la universidad española, a indagar en aquello que el propio Richir calificaría así al final de su intervención parafraseando a Hölderlin: «*Nous risquons de perdre le sens à l'étranger. Ce sens pour lequel, peut-être, Husserl a eu trop peur. Mais il était le premier et peut-être la terre promise lui a-t-elle paru effrayante. C'est là encore une autre histoire, que je n'évoque que pour lui rendre hommage: il a eu tout au moins la grandeur d'ouvrir la philosophie à du tout autre, même si ce fut à son corps défendant, ce qui l'a, au reste, prémuni contre la folie des grandeurs*». [Álvarez Falcón, 2010]

Sin ser richiriano, Urbina capta inmediatamente la importancia de las síntesis pasivas como la llave que permitía a Husserl abrir esa nueva dimensión que daba acceso a la tierra prometida y entiende por qué no se atrevió a girarla. Este es el gozne sobre el que empezará a girar todo el armazón construido en torno a la idea de verdad en la fenomenología. En *Por amor al Arte*, sin embargo, cuando descubre la existencia de «conocimientos impropios» en lo que se fija Urbina, sobre todo, es en lo que Husserl denominó *Vorbilder*, que Richir identificó con *Idealidades esquemáticas*, pero que él considera que se trata de fantasías perceptivas, que al ser tan generales pueden convertirse en *impropias*.

Me parece relevante citar por extenso lo que dice en el capítulo II, titulado «Completud, vulnerabilidad y estabilidad del campo intencional», que son las propiedades de lo que ahora empieza a ser «la dimensión central de la realidad», es decir, la dimensión dominante (tradicionalmente llamada *ontológica*), que es el campo intencional en su estado primigenio, porque «antes de estar estratificado en niveles, está escindido verticalmente en dos zonas diferenciadas, propia e impropia: una mueve el campo intencional hacia abajo, por trasposición; y otra recorre el campo desde abajo hacia arriba, por gravitación y por des-objetivación artística» (2024a: 23)⁹. Pues bien, la explicación de Urbina para mostrar que son las «fantasías perceptivas» los habitantes del núcleo del campo intencional es el punto central para entender cómo

⁹ Las referencias relevantes empiezan a ser ahora el bosón de Higgs, que cierra el campo del modelo estándar de partículas, los límites del conocimiento cosmológico que se hacen coincidir con los límites del campo intencional y la conservación impropia que ya no coincide con los caminos de Feynmann que son conocimientos propios porque en ellos rige el principio de mínima acción.

evitar la vulnerabilidad, que es lo mismo para él que evitar las confusiones extremas del *fenomenologismo* de Richir y del *eidetismo* de Husserl, de cuyos descubrimientos arranca. Para ello debe fundir en las fantasías perceptivas la universalidad del *eidós* con las experiencias del arte en el ámbito de la estética ¿Cómo lo hace? y, sobre todo, ¿cómo intenta superar a Richir en este trance?

Al final del tercer *flashback*, vuelvo a citar la opinión del aragonés Álvarez Falcón sobre el momento en que, siguiendo a Richir, supera Urbina la estética de la recepción, así como el encontronazo polémico que tuvo con Gustavo Bueno a propósito de la conferencia que dio en la SAF sobre las *Logische Untersuchungen* de Husserl a principios del siglo XXI. Álvarez Falcón trataba de conciliar el par fenomenológico *reducción-constitución* con el par dialéctico de *regressus* y *progressus*. Por mi parte, tras citar su conferencia en extenso, comento que Urbina trataba de superar los enfoques simbolistas y metafísicos de la recepción que habían hecho los franceses (Sartre y Merleau-Ponty, pero también Marion y Derrida) para lo que se apropiaba de lo que Richir llama «instituciones simbólicas» y que eso habría alertado a Bueno¹⁰. A la vista de la evolución posterior y de lo que digo en el cuarto *flashback* a propósito del cuerpo interno y el Ego trascendental, pero, sobre todo, del análisis que Urbina ejecuta en el capítulo XI de *Por amor al Arte* en que imputa a Richir una *gran contradicción*, creo que sus discrepancias no se reducen al lugar que ocupan las fantasías perceptivas, ni al campo intencional, sino que concierne también a los sujetos cognoscentes.

Como se sabe, la fenomenología renovada de Marc Richir, consiste en colocar la *phantasia* en el nivel originario y, siguiendo su interpretación de las ideas estéticas de Husserl en el campo de la intencionalidad, Urbina comienza reconociendo que su libro del año 2000, *Phénoménologie en esquisses: nouvelles fondations* constituye un giro interpretativo que resume en el capítulo 4.º de *Por amor al Arte* (2024a: 54) diciendo: «La *phantasia* es pues el inicio de los conocimientos propios, y es la base de la fenomenología renovada, puesto que no es una “modificación” de la intencionalidad objetiva»¹¹. Durante más de una década en los encuentros de verano del seminario

¹⁰ V. Sánchez Ortiz de Urbina (2023). La conferencia está firmada en Guadarrama a junio de 2001. En la coda responde Ricardo a la objeción sobre la televisión como artefacto tecnológico que Husserl no pudo conocer. La objeción era puramente retórica, pero a mí me obligó a desviar toda la atención en el congreso de Murcia de 2003.

¹¹ Aquí Urbina hace referencias al giro de Marc Richir en (2000), obra en cuya introducción hace Richir una incisiva crítica de la filosofía actual, en especial de Heidegger y de los heideggerianos.

organizado por el grupo de Richir en el sur de Francia, Urbina contrastó cuerpo a cuerpo su interpretación de Husserl, llegando a ciertos acuerdos terminológicos y a fuertes conflictos que se condensan en el flagrante escepticismo del que el filósofo belga hace gala en su testamento intelectual recogido por Sacha Carlson.

Como recuerdo en el cuarto *flashback*, en el que aludo a los intercambios con el grupo de Richir que se llevan a cabo en Oviedo después del curso que organicé yo mismo en octubre de 2010, que nos permitió traer al gigante belga como profesor invitado a la Universidad de Oviedo, y desde entonces al malogrado Pablo Posada y al inteligentísimo músico Sacha Carlson, para entender el origen de las discrepancias entre Urbina y Richir sobre Husserl, hay que acudir a la dialéctica heideggeriana entre la *Ereignis*, que suele traducirse como ‘acontecimiento apropiante’ para indicar la centralidad de lo que se encarna como propio *hacia dentro* y la *Enteignis*, que alude al proceso contrario *hacia afuera*, de ‘expropiación’. Para entender la propuesta gnoseológica de Urbina, así pues, hay que retrotraerse a las diferencias entre la reducción fenomenológica de Husserl y fenomenología hermenéutica de Heidegger, que se funda más en los estados de ánimo (*Stimmungen*) y en las disposiciones afectivas (*Befindlichkeit*), que, en las estructuras eidéticas, para lo que hay que retroceder al arbitraje de la filosofía trascendental de Kant.

¿Qué cambios plantea *Por amor al Arte* respecto a las sugerencias que hacen a la arquitectónica de Richir sus seguidores, Posada y Carlson, quienes subrayan las influencias de Schelling, Fichte, Kant y el idealismo alemán para apreciar en toda su profundidad la importancia de las *síntesis pasivas* de Husserl, así como los análisis de la *phantasia*, la temporalidad y la afectividad? ¿Cómo se recoge el distanciamiento de Richir con respecto a los análisis heideggerianos sobre estos mismos fenómenos arrancando de la influencia que sobre su antropología ejercía *Ser y tiempo*? ¿Hasta qué punto se tienen en cuenta las discusiones sobre la refundación de la fenomenología que tanto preocupaba a Pablo Posada Varela?¹². En mi opinión, sin contradecir a Richir,

¹² Véase, sobre todo, su temprana Posada Varela (2011a), pero también Posada Varela (2016). En el Seminario de Oviedo se dedicó la primera semana del 27 de septiembre al 2 de octubre a plantear la cuestión titular «¿Nueva fenomenología o refundación de la fenomenología?» con conferencias de Álvarez Falcón, Pablo Posada, Pelayo Pérez, yo mismo y, sobre todo, Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, que había anticipado la cuestión en estos términos (2003: 16): «Recordemos la originalidad de los análisis sobre la *síntesis pasiva* de 1966, los textos sobre la *intersubjetividad* de 1973, sobre *cosa y espacio* de 1973, sobre las *representaciones intuitivas de fantasía, imagen y recuerdo* de 1980, sobre la *teoría de la significación*

Urbina se muestra muy selectivo a la hora de referirse a lo que les une y omitir aquello que les separa. Por eso tiene importancia capital el capítulo XI, dedicado a Richir en *Por amor al Arte*, que no sólo es central, sino el más largo de todos.

Por su parte, Sacha Carlson explica que Richir utiliza el término *Faktizität* en un sentido cuasi-heideggeriano y analiza la sutileza del vínculo entre ambos del siguiente modo:

Me permito recordar que si Richir rechaza la interpretación clásica, pero reductora, de Descartes por Heidegger (y en menor medida, por Husserl) no duda en interpretar a Descartes a partir de Heidegger: así apoyándose en el texto de Descartes, lo que se insinúa a sobrehaz del *cogito*, lejos de ser concebido como la apercepción cierta del contenido de mis pensamientos, procede más bien de la certeza del *hecho* de que existo —*ego sum, ego existo*, escribe Descartes—, Richir asimila de antemano el *cogito* cartesiano a la facticidad del *Dasein* en Heidegger: en ambos casos, lo apercebido es cada vez *un hecho (factum) que, sin reducirse a un hecho empírico bruto, hace, con todo, sentido*. [Carlson, 2012: 93, n. 4]

Es cierto que la intervención de Carlson es posterior al curso citado de 2010 en la nota anterior. Sin embargo, Urbina parece tenerlo en cuenta para elaborar su interpretación de Richir en el capítulo IV de *Por amor al Arte*, en el que, aun reconociendo que la correlación subjetivo y objetivo no es eidética, sino más suave, es decir, *simbólica*, insiste en su crítica de que sus *phantasias* no son referidas a la estética, sino al estrato originario, que es un debate ontológico, es decir, heideggeriano.

Marc Richir establece que la *phantasia* es el registro originario del que, por trasposición sucesiva de registros y niveles, se llega a la intencionalidad de los objetos prácticos. La *phantasia* es pues el inicio de los conocimientos propios. Y es la base de la fenomenología renovada, puesto que no es una «modificación» de la intencionalidad *objetiva*. [Sánchez Ortiz de Urbina, 2024a: 54]

de 1986, los textos complementarios a la *Krisis* de 1993.... En general, podríamos decir que el conocimiento de estas minuciosas investigaciones (el *Kleingeld*) nos ofrece finalmente la filosofía implícita [...] y en consecuencia, se puede apreciar el desplome de algunas tesis básicas, prejuicios arraigados del propio Husserl que, aun resultando de hecho incompatibles con su trabajo de campo, siempre se negó a revisar. Fundamentalmente tres: el idealismo larvado de la fenomenología (no tanto el explícito de la reducción), ligado al monismo de la *teleología racional* que siempre supuso unificaba las diferentes *Stiftungen*: unificación regulativa de la fenomenología nunca puesta en cuestión. El supuesto de una estructura universal de la conciencia ligado a un modo universal de temporalización en el presente vivo y originario. Y el privilegio *teórico* asignado siempre a la percepción frente a otros registros arquitectónicos». Esa «calderilla» es la base de la refundación de la fenomenología de Richir.

Urbina insiste en que mientras Husserl y Richir analizan los detalles, la moneda menuda o calderilla (*Kleingeld*), Heidegger ejecuta análisis metafísicos, de brocha gorda, utilizando ostentosos billetes metafísicos:

Se trata de retroceder, sin pantallas metafísicas, al verdadero origen, al *fenómeno en cuanto fenómeno*, en el límite superior de la suspensión (*epokhê*) de lo natural [...]. Según Richir, la *phantasia* es una sombra, un *Wesen* salvaje puesto en movimiento en el esquematismo por la afectividad. Por esa *phantasia-afección* es por lo que tenemos *conciencia*. Las *Wesen* salvajes tienen intensidades relativas con arreglo a la afectividad, sin llegar todavía a ser *afectos*. El afecto estaría en el territorio de la intencionalidad objetiva. [*Ib.*: 54-55].

Al final recoge la formulación que el músico Carlson reproduce en conversación con Richir («La *phantasia* es una sombra sin intencionalidad objetiva, habitada por una afección», como la música) para concluir con este hachazo: «Richir se equivoca, puesto que la *phantasia* es un conocimiento propio y la música es un conocimiento impropio» (*ib.*: 55).

¿No hay en esta descalificación un cierto apriorismo y una aplicación escolástica de la distinción entre conocimientos propios e impropios? ¿Dónde está la «calderilla» que subyace a las diferenciaciones de Urbina y por qué tras seguir a Richir en sus críticas a Husserl y en la recuperación de sus textos, acaba desautorizándole por cometer una «contradicción» (*ib.*: 143)? ¿No es la contradicción un reproche «lógico» y, por tanto, «eidético», del mismo modo que el reproche que le hace de «escepticismo» en el capítulo XIX es una opinión epistemológica que se sostiene, según reconoce, porque Richir no tuvo ocasión de valorar la propuesta de epistemología científica que él mismo hace en el *Orden oculto*? (*cf.* Sánchez Ortiz de Urbina, 2024a: cap. XIX)¹³

Es interesante que Urbina para justificar sus intercambios con Richir se vea obligado a modificar las acepciones de *epistemología* y *gnoseología* que el materialismo filosófico se había empeñado en cambiar. Para Gustavo Bueno la epistemología se refería al conocimiento en general de acuerdo con los usos de Piaget, mientras acude al viejo

¹³ Cuando cita que la epistemología científica no existe todavía, que *reste à élaborer*, añade: «Richir cita mi artículo sobre “El principio de correspondencia”. Este artículo fue terminado en octubre de 2012, y publicado en versión francesa, en la revista *Annales de phénoménologie*, en el año 2013. A esta versión se refiere Richir en su conversación con Sacha Carlson, cuando habla de la elaboración de una epistemología científica. En efecto, el contenido del artículo es un esbozo de lo que años más tarde, en 2021, será el libro *Orden oculto: ensayo de una epistemología fenomenológica*» (*ib.*: 241-242).

término de *gnoseología* para diferenciar su teoría de la ciencia del cierre categorial de otras teorías epistemológicas. Advierte ahora Urbina que *Por amor al Arte* es un ensayo de gnoseología porque el Arte es un conocimiento (aunque sea «impropio»), mientras que en su acepción etimológica llamaba *epistemología* al *Orden oculto*, porque se trataba de colocar en sus propios quicios a las ciencias. Ahora bien, esta diferencia terminológica no se produce ni en capítulo 7 ni en el 8 de *Orden oculto*, pese a que tanto el artístico como el religioso se reconocen como «conocimientos» y se tratan en su relación con las ciencias. Cito los textos a los que, siguiendo a Richir en *L'expérience du penser*, concede Urbina carácter «enigmático», pero también «independiente» tanto del conocimiento artístico como religioso: «La cuestión filosófica que se plantea es, pues, la siguiente: si bien, en el conocimiento artístico, cabe una experiencia estética, ¿cabe en el conocimiento religioso, una experiencia de la trascendencia?» (Sánchez Ortiz de Urbina, 2021: 275)¹⁴. Pero no se trata sólo del Arte o de la Religión. Filosóficamente Urbina pretende alinearse con Husserl y Richir contra Hegel y Heidegger para lo que las reflexiones de *Por amor al Arte* parecen servir de pretexto. Comienza así el capítulo X citando a Richir:

36

La filosofía de Hegel era una carrera contra la nada o la muerte; y esto vuelve en Heidegger, pues en este, el único modo de asumir la muerte es asumir su destino. Heidegger ha sido así víctima de la misma manera que Hegel ha sido víctima de la dialéctica. [Richir, 2015: 49, cit. en Sánchez Ortiz de Urbina, 2024a: 113]

Ahora bien, un año después de esta entrevista Sacha Carlson insiste en la dependencia crítica respecto a *Ser y tiempo*, porque la propia arquitectónica de Richir depende de los análisis heideggerianos en tres puntos básicos: la lengua, el análisis de la *Stimmung* y el nexo que establece entre afecto, su noción original de la

¹⁴ ¿Cómo lo insondable se hace sentido? «Hay, entre lo fenomenológico esquemático y lo simbólico con identidad, un hiato muy difícil de salvar, como ha explicado profusamente M. Richir. Y, en consecuencia, el salto posterior a la experiencia de la trascendencia queda bloqueado. El conocimiento religioso parece detenerse ante el enigma de la trascendencia». Para explicar esta situación acude Urbina al relato de *El proceso* de Kafka, mientras Richir habla de *deuda simbólica* (Sánchez Ortiz de Urbina, 2021: 278).

temporalización/espacialización y el lenguaje en tanto remite a los fenómenos que se producen «fuera del lenguaje»¹⁵.

Como quiera que Urbina posterga, por un lado, el tratamiento de la religión como puramente intencional, pero «centrado en el nivel originario y abierto a la transcendencia absoluta»¹⁶ (*sic*), mientras, por otro, escribe un *Tractatus logico-phenomenologicus* —centrado en el *mostrar*—, a diferencia del wittgensteiniano *logico-philosophicus* —basado en el *lenguaje*—, es preciso evaluar el trasfondo ontológico que se supone fundamenta sus registros fenomenológicos y en qué sentido y medida se aparta y supera lo dicho por Gustavo Bueno a propósito de la Materia en *Ensayos materialistas*. ¿Hay que considerar el campo intencional doble que impone las tres dimensiones de la realidad (el natural, el humano y el eidético) como una aceptación de los tres géneros de materialidad de la ontología especial? ¿Qué pasa entonces con la ontología general? ¿Se ha esfumado en el Afuera? Lo cierto es que en la arquitectónica de Richir se mezclan las dimensiones ontológicas y gnoseológicas, fingiendo una neutralidad descriptiva, mientras la distinción de Urbina entre cuerpo interno (*Innenleib*) y cuerpo externo (*Aussenleib*) pretende mantenerse en un plano estrictamente gnoseológico todavía.

Desde una perspectiva gnoseológica, sin embargo, la propuesta descriptiva de Richir sigue apareciéndose a Ricardo S. O. de Urbina como un conjunto *no unificado* de registros arquitectónicos, de *Stiftungen*, enlazadas múltiplemente por relaciones *de fundación*, cuyas trasposiciones no encajan todavía, mientras el sujeto gnoseológico, a su vez, aparece fracturado en dos cuerpos (interno y externo), pero entrelazados engañosamente en *symploké*, que aparece como un mero «horizonte fenoménico de regresión». En este punto me parece muy relevante el *autorretrato* que Silverio Sánchez Corredera le obliga a hacer a Urbina en correspondencia privada al objeto de determinar el *anclaje ontológico* de esta perspectiva gnoseológica. Le confiesa Urbina a Silverio para representar su ejercicio filosófico lo siguiente:

¹⁵ En Carlson (2016), donde leemos: «La afección en su pasividad misma, y que se sostiene desde su temporalización por el pasado, *paraliza* pues la temporalización en lenguaje. O dicho de otro modo más preciso, la afección es lo que *retiene* la elaboración del sentido. Se trata, efectivamente, de un primer índice para sentar la hipótesis de Richir según la cual, la afectividad sería el rastro, en el lenguaje, y por ende en una conciencia, de una dimensión fuera de lenguaje e inconsciente, y a la cual el lenguaje ya siempre está irremediabilmente “enganchado”» (*ib.*: 202).

¹⁶ Así se manifiesta en el prólogo programático de *Por amor al Arte* (2024a: 11-12).

El despliegue de la materia (que aún es óptico y ciego y que todavía no constituye una *scala naturae*) se interrumpe como tal despliegue «naturalista» cuando la materia animada se humaniza. En tal momento se invierte el despliegue y se abren simultáneamente el campo intencional y eidético. Despliegue material, campo intencional y campo eidético son, así, el análogo de lo que, en Bueno, son los tres géneros de materialidad: M₁, M₂ y M₃. [Cit. en Sánchez Corredera, 2024: 108, n. 12]

¿Qué significa esta analogía onto-gnoseológica? ¿Bastan las diferencias que señala Silverio cuando explica que Urbina ya no pone la relación de la trascendencia con M (que es el Afuera), sino «simplemente con M_i a través de la zona *hylética* que subsiste más allá de la escala fenomenológica? Es, diríamos, el objeto Mundo que se nos enfrenta y que está abocado a un profundo desconocimiento, aunque no por ello una total falta de reconocimiento, pues distinguimos su materialidad, la “tocamos” y “sentimos” su trascendencia, además de que eidéticamente lo reconstruimos de algún modo» (*ib.*: 107).

Sin menospreciar la profunda observación de Silverio, basada en la exacta reconstrucción de la matriz cuadrada de Urbina, hay que volver a Husserl y seguir picando piedra:

38

La frontera fenoménica divide como una cortadura lo dado y lo no dado. Lo dado es lo organizado por la técnica y el lenguaje, sedimentado y habitualizado para la deriva ideológica. Resta lo que hay, pero que no está dado, y como tal, se resiste a ser articulado eidéticamente, a no ser en la forma merleau-pontyana de unas *Wesen*, puramente verbales, no sustantivas, calificadas poéticamente de *salvajes*. La eidética no tiene ningún privilegio que la haga derivar del ser. Es un registro más de estructura transversal [...]. Las dimensiones activa y pasiva, codeterminación y pluralidad en terminología de Bueno, *determinabilité* y *quantitabilité* en la de Richir parecen extrapolaciones desde la actividad técnica. La materia: simplemente una inmensa pulsación, contracción-expansión. Tal vez ni eso pudiera decirse. Pero esa materia trascendental sí tiene una inmensa función crítica que nosotros acogemos en nuestra regresión a los fenómenos. Crítica del monismo, crítica del formalismo y crítica de analogismo de los privilegios. Lo marca la *epokhé* en el límite de lo dado, como garantía de que las operaciones del sujeto incorporado sean verdaderamente originarias y se atengan a las realidades concretas frente a la contaminación ideológica. [Sánchez Ortiz de Urbina, 2005: 33-34]

¿Qué añade Urbina ahora en su *Por amor al Arte*? Tras señalar las propiedades ontológicas del campo intencional (completud, vulnerabilidad y estabilidad), que implica una profunda reflexión sobre el concepto de «límite» como amenaza, la

singladura de Urbina se decanta, en el capítulo V, por explorar las dos propiedades fundamentales del Arte, a saber, la *universalidad* y la *libertad*. Como quiera que fuera Kant en la *Crítica del juicio* quien estableciera la universalidad trascendental de la estética, Urbina recupera su artículo de 2004 en *El Basilisco*, comparándolo con Husserl para sentenciar solemnemente la ruptura filosófica que suponen la *Crítica del juicio* y las *Investigaciones lógicas* de Husserl que cité ya en el planteamiento (Sánchez Ortiz de Urbina, 2024a: 74). Acudiendo al prólogo de García Morente a la obra kantiana, que matiza cómo la crítica es un modo de conocer y en cuya crítica de la experiencia aparece el Arte como una forma de conocimiento distinto de la religión y la ciencia, sin darse cuenta Urbina tropieza otra vez con la idea de *límite* cuando el sujeto pretende alcanzar lo que es *en sí*: «La experiencia, la actividad regulada de la conciencia tropieza siempre con un *límite* variable, un abismo de nuevos problemas eternos» (*ib.*: 76)¹⁷. No voy a meterme ahora con las electrizantes expresiones de Urbina (¿cómo un problema «nuevo» puede ser «eterno»?) que tienen algo de fascinante, sino con el quiebro mediante el que desvía la atención para señalar que el «tropezón» no es con la realidad, sino con el uso kantiano de la Razón:

De esta manera, la tercera crítica (del juicio) queda subordinada a la segunda (de la razón práctica). El *deber* prima sobre el *existir*. No es un deber externo, una obligación exigida por una autoridad, sino un deber interno, exigido por los dictados de la Razón. Tenemos el deber de obedecer a la Razón. [*Idem*]¹⁸

Ahora bien, me parece que en este punto Urbina en lugar de esforzarse por conectar su materialismo fenomenológico con el materialismo filosófico a través de los puentes que facilita el sentimiento de placer y de dolor, se apresura a cobrarse la pieza de la universalidad:

El sentimiento estético es desinteresado y subjetivo, pero universal, con una universalidad poderosa. Por eso es *comunicable*. Es una universalidad subjetiva que consiste, según Kant, en la

¹⁷ El resaltado es nuestro.

¹⁸ A continuación da Urbina un salto de 110 años, de 1790 a 1900 para atribuir a Husserl el papel de desatascador del problema del Arte como conocimiento al transformar la naturaleza humana: «el hombre no será un animal racional, sino un animal intencional».

relación que existe entre las facultades de representación, el juego de las facultades, y sin concepto alguno.

[...]

Esa es la nueva dirección descubierta de la conciencia, donde radica una universalidad subjetiva y comunicable, otro mundo sin causalidad. [*Ib.*: 77 y 78]

Y me parece también que ese es el punto de ruptura con Richir y sus seguidores más fieles y que decanta la manera en que Urbina cuenta la historia del Arte y de la estética en los capítulos siguientes. En relación directa con Kant, pues es el primero que en sus famosas *Cartas* discute sus definiciones de la belleza como «lo que agrada universalmente» y lo conecta con la libertad del artista —descubierta por el romanticismo—, se topa Urbina con Friedrich Schiller y, tras un resumen apresurado, sin citar a Richir, concluye:

[...] Schiller anticipa así una idea fundamental en la fenomenología posterior: la *Aufhebung*, la *suspensión*, que es el núcleo de la *epokhê*, por la que se abre el campo intencional. Schiller lo expresa diciendo que el estado natural ha sido sustituido por un estado ético. La razón suspende (*aufhebt*) la naturaleza. [*Ib.*: 84]

40

De esta forma, imponiendo su propia interpretación de la *epokhê*, Urbina atribuye a Schiller no solo la autonomía del Arte y su segunda característica, su libertad, sino también «la *circularidad* del campo intencional que establece ahora la fenomenología renovada» (*ib.*: 85). No obstante, si bien es exacto decir que Schiller arranca de la crítica del gusto de Kant y que su *Kallias. Briefen über die ästhetische Erziehung der Menschen* se opone tanto al subjetivismo kantiano como al pesimismo rousseauiano, Urbina parece pasar por alto su caracterización de la belleza como *apariencia* o *fenómeno*, que es en lo que reparan los seguidores de Richir, cuando destacan su famosa fórmula de: «libertad como apariencia de la belleza» (Schiller, 1990: 43).

Por muy cierto que sea que las fórmulas de Schiller van contra los presupuestos kantianos, y que el poeta filósofo trata de conciliar Sensibilidad y Razón (*Sinnlichkeit und Vernunft*), pero también Inclinación y Deber (*Neigung und Pflicht*), porque le incomoda el rigorismo kantiano que impide la eclosión del «alma bella» (*Schöne Seele*), el dominio de la belleza, que postula como solución política, no deja de ser una estrategia conservadora y escapista contra la cultura ilustrada y el fracaso de la

revolución francesa. Urbina se funda en los alegatos de Schiller para remarcar las diferencias entre los griegos y el mundo moderno. Pero para Schiller la especialización científica sigue la misma lógica que la separación de la Iglesia y el Estado, las leyes y las costumbres, el placer y el trabajo o el esfuerzo y el premio. Es un problema general del mundo moderno.

Por eso la restauración de la totalidad de nuestra naturaleza va más allá de la mera conciliación entre la *gracia* y la *dignidad* (*Über Anmut und Würde*, 1793) que habían alcanzado espontáneamente los griegos y en la que se solaza Urbina, sino que arranca de una exégesis pormenorizada de los epígrafes 59 al 61 de la *Crítica de juicio* de Kant. Si para Kant el gusto puede ser considerado como en la primera parte una especie de «sentido común» (*Gemeinschaftliche Sinnes*) que al encontrarse en todas partes no supone ningún mérito o ventaja a quien lo posee, en la segunda parte dedicada a la crítica del juicio teleológico se ocupa de la *finalidad objetiva* que es solamente formal, a diferencia del fin material. Y es en este punto en el que interviene Schiller para señalar que la belleza cumple un papel mediador, en la medida en que en ella llegan a unificarse los dominios de la libertad y la necesidad, y esto a través de una *apariencia* de libertad, en claro contraste con la libertad real, que no puede ser sino idea. En este sentido me parece correcto y exacto el paralelismo que establece Juan Carlos Montoya Duque entre las ideas estéticas de Schiller y Richir al conectar fenomenicidad y humanidad: Tanto Richir como Schiller se oponen «al subjetivismo del concepto dieciochesco de “gusto”, mostrando de una forma muy coherente cómo el placer estético, lejos de asentarse en la experiencia de la subjetividad, pone al sujeto concreto “fuera de sí” (pero en sí), en las texturas carnales (*leiblich*) de la humanidad» (Montoya Duque, 2018: 153-154)¹⁹.

No se trata de negar el *aspecto edificante* de las *Cartas* que subraya Urbina cuando concluye que el vínculo entre humanidad y estética, que permite pasar del sentir al pensar (*Empfinden zum Denken*) es el resultado de la educación estética que logra liberarse de la humanidad. Pero Carlson y los seguidores de Richir se fijan en la dimensión de la *ausencia*, en el *carácter disolvente del fenómeno*, cuya verdad es pura apariencia, inconsistencia ontológica, negación de toda identidad, por lo que acuden al balbuceo del infante para asimilar el arte al objeto transicional de Winnicott donde

¹⁹ Tanto en este artículo como en el resto de los que publica en *Eikasía* sigue a Sacha Carlson.

se da la coalescencia primera entre Arte y humanidad. Desde un punto de vista materialista esa es la razón por la que preguntamos por lo *hylético*, reducido a mera recepción pasiva de datos sensibles, si el misterio del Arte consiste en que la forma aniquila a la materia. Y esa es la razón por la que, más allá de la metáfora del violín que toca Schiller con el *alma* que hay entre el *fondo* y la *tapa*, es difícil no tropezar aquí con Heidegger. Ciertamente que los richirianos citan a Heidegger críticamente para reprocharle su abandono del fenómeno en tanto que fenómeno, pero reconocen que su búsqueda del sentido en la ontología, «en el sentido de lo que es sentido, “*gefühl*”, en la “sensibilidad”, y de acuerdo con una modalidad que no procede ni del *Zuhandensein*, ¿ni del *Vorhandensein*?» (Richir, 1992a: 97)²⁰, es decir, ni de los utensilios técnicamente al uso, ni tampoco desde la indiferencia respecto a su uso. O dicho en términos de Sacha Carlson (2016: 202): «¿Cómo puede el *Dasein* salir del “macizo del pasado (trascendental)”, con vistas a la temporalización por y del instante que hace o forma sentido y forja historia?»

Para Husserl los actos en que se nos transmiten verdades matemáticas gozan de la misma «evidencia» (en tanto que cumplimiento o plenificación (*Erfüllung*) del acto intencional) que los que nos proporcionan los actos sensoriales que nos dan percepciones en las que los objetos se nos dan «de cuerpo presente» (*leifhaftig*), por más que la «verdad intuitiva» de los últimos (*Anschauungswahrheit*) sea más originaria y fundante que la «verdad proposicional» (*Satzwahrheit*) de los primeros. Heidegger suscribió en su día esta nueva forma husserliana de ampliar la intuición de las categorías. Y en el homenaje antes citado ya expliqué hasta qué punto esta ampliación del carácter de objeto a los actos que constituyen la intuición categorial, desborda toda subjetividad, de modo que nos reconducen a una *esfera originaria de sentido* que no depende ya del esquema sujeto/objeto, sino de la propia presentación del ser como fenómeno. Traducido a términos estromatológicos, entiendo yo (en un sentido parecido al de Silverio Sánchez Corredera) que Heidegger apunta a la presencia del *eje hylético* intermediario que escinde, por un lado, las operaciones del sujeto (el eje subjetivo) de los contenidos objetuales (el eje sintético), mientras, por otro, se presenta caleidoscópicamente como fenómeno. ¿Qué *oculta* esa centralidad del fenómeno, sino

²⁰ Traducción del autor. También para Richir el cuerpo está encarnado, pero ¿cómo no va a ser operatorio?

el ser que trasparece en todo ente? Como quiera que a Heidegger le interesa, sobre todo, la dimensión ontológica y la posibilidad de concebir el «ser» como un fenómeno de la experiencia vivida, y no tanto su valor epistemológico en tanto que mera ampliación de lo dado empíricamente ateniéndose a los estrictos cánones lógicos de la metodología científica que producen síntesis eidéticas, como pretende Husserl, me atengo a la interpretación de Adrián Escudero (2010), desde su perspectiva evolucionista:

En definitiva, nos hallamos ante un pensar desde Husserl contra Husserl en nombre de un inicio radical y de un retorno a las cosas mismas. Aplicar radicalmente el lema husserliano exige una crítica interna de la fenomenología de la *conciencia pura* para salvaguardar la prioridad del ser. La emergente ontología de la vida fáctica perfora las estructuras lógicas de la fenomenología a la par que la autodonación del ser acaba imponiéndose sobre la productividad reflexiva de la conciencia. Con ello pasa de la lógica husserliana de la subjetividad trascendental a la ontología fundamental de «estar-en-el-mundo» del *Dasein*.

¿Hasta qué punto las nuevas interpretaciones de *Por amor al Arte* modifican esta interpretación heideggeriana?

No voy a repetir aquí lo que digo en mis artículos polémicos sobre el Ego trascendental en 2008 (v. Hidalgo Tuñón, 2008a y 2008b), en los que analizo el importante artículo de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina sobre «Kant y Husserl» (2004), pero si voy a recitar la crítica que le hace Husserl a Kant en los *Análisis de las síntesis pasivas*:

En la medida en la que Kant no estaba en situación de reconocer la esencia de la producción pasiva como constitución intencional y no podía todavía (*noch nicht*) percibir la tarea específica consistente en hacer comprensible, de manera sistemática, —dice Husserl— las necesidades de esencia de la constitución de todas las objetividades y el curso de su elaboración por niveles, le falla también el problema de la evidencia. [Cit. en Hidalgo Tuñón, 2008b: 9]

Pues bien, las dos novedades más relevantes, a mi entender, de *Por amor al Arte*, no consisten tanto en la preponderancia que adquiere la *Crítica del juicio* de Kant con relación a Husserl, cuanto en el papel más relevante históricamente que adquiere Schelling y en el intento de una reordenación de las artes que se ejecuta en los capítulos

centrales del XII al XV. Como quiera que en ambas cuestiones se hace patente la influencia masiva de Richir, no es nada extraño que en los capítulos históricos finales (del VIII al XI) desaparezcan las referencias directas a Husserl y la producción del gigante belga cobre todo el protagonismo. Antes, sin embargo, de recoger las interpretaciones de Richir sobre Schelling, Hegel y Heidegger, me permito reproducir, como contraste de la sistematización que Urbina lleva a cabo sobre los momentos de su fenomenología del Arte y de la estética, lo que a los lectores mexicanos les parece más relevante: su «antropología fenomenológica».

En una de sus publicaciones *post-mortem* termina Richir su exposición propugnando una nueva antropología fenomenológica desde sus conceptos «*Epojé* fenomenológica hiperbólica y reducción arquitectónica» como paso previo al tránsito «de las metafísicas fenomenológicas a la antropología fenomenológica». No niega Richir el carácter operatorio de los sujetos que siempre están implicados en todos los procesos sean afectivos, intencionales o intelectuales:

Persiste pues, al fin y al cabo, el enigma de la singularidad del «sujeto». Enigma que comunica con el de la singularidad de las culturas, lo cual nos conduce a hablar de *institución simbólica* tanto en el primero como en el segundo de los casos. Diremos, antes de explorar con detalle este punto que lo que, cada vez, configura dicha singularidad es la *Stiftung* de la humanidad (del sujeto, de la cultura) como *Stiftung* de las *configuraciones (más o menos) sistemáticas de la facticidad humana* y, a partir de ahí, *la elaboración simbólica de dichas configuraciones* en los propios términos ofrecidos por la *Stiftung* así sea en el campo de la filosofía, de los mitos, de la mitología, de las religiones monoteístas, de la psicología, etc. Todo esto parecería inabordable en términos de fenomenología, de no haberse dado, en filosofía, algunas elaboraciones simbólicas a cargo de Heidegger o de Levinas, pero también, en cierto sentido, a cargo de Merleau-Ponty o, hasta cierto punto, de Husserl. Elaboraciones simbólicas de estas configuraciones sistemáticas de la facticidad humana en los términos instituidos por la filosofía. [Richir, 2017: 22]

Richir, así pues, reconoce en las configuraciones sistemáticas de la *facticidad* humana de Heidegger, Levinas o Merleau-Ponty ladrillos previos para su propia arquitectónica ¿Por qué Urbina selecciona ahora diez escritos o momentos desde 1999 hasta su muerte en 2015 para dibujar una nueva silueta sobre el trasfondo del Arte y la Estética? ¿Qué significa esta nueva lectura en la que Husserl sólo es citado directamente a propósito de sus críticas o anotaciones sobre Heidegger en la página 115? En la conferencia de

2001 en Oviedo, Urbina parecía alinearse con la interpretación de Richir cuando se despachaba contra el aprovechamiento *oportunista* de los franceses (Sartre, Merleau-Ponty y Derrida) de la fenomenología. Imputaba lo mismo a Heidegger, pero con él no tiene más remedio que realizar un ajuste de cuentas más fino a propósito, sobre todo, de la *intuición categorial*:

Heidegger *retoma* el análisis husserliano clásico. Yo veo este tintero. Pero lo que efectivamente está en mi conciencia son los datos hiléticos que responden a las perspectivas cambiantes. Pero el *ajuste* que significa la visión del objeto (los perfiles hiléticos no se ven) implica un *exceso* de la intención sobre lo intuido. Este exceso significa que hay una intuición de lo que no es sensible sino *categorial*. Heidegger cree que esa intuición categorial es un *análogo* de la intuición sensible y que tal analogía hace abordable lo categorial (el es) por vía directa y no como en Kant por deducción a partir de la tabla de juicios. Y confiesa paladinamente: Esa fue la aportación decisiva de Husserl y para mí un estímulo esencial. Según esta interpretación sesgada, el *tour de force* de Husserl consistió en que el ser, lo *inaparente*, aparezca *dado* en la categoría. Pero Husserl, cree él, no siguió ese camino. Quedó preso en la *objetividad* como modo metafísico de *ser presente a la conciencia, etc., etc. Y en lugar de conciencia hay Dasein*. [Sánchez Ortiz de Urbina, 2003: 14]²¹

Puesto que la herencia de Heidegger contamina los desarrollos de la fenomenología no estándar, ¿no afectará también a la arquitectónica de Richir?

Me parece que en su *Por amor al Arte* cree Urbina poder liberar a Richir de las adherencias heideggerianas doblando la apuesta sobre la intencionalidad y criticando el *Dasein* como un ejercicio, no tanto de objetivación como de retórica. Dice Urbina ahora (2024a: 113-114): «Hay en toda filosofía una propensión al exceso. Sin un cierto *ímpetu* que sale de lo común, no es posible realizar la *epokhê*, suspendiendo el naturalismo e inaugurando el campo intencional». Antes, en cambio, se limitaba a catalogar las fantasías perceptivas como núcleos esquemáticos. Ahora añade para explicar la congruencia una identificación de los matemáticos con los artistas:

Estos nuevos *Vorbilder*, núcleos especiales de fantasías perceptivas no son imaginaciones (las imaginaciones son enemigas de los matemáticos y de los artistas), sino *núcleos de congruencia* que ya

²¹ Cita el Seminario de Zähringen (1973) en la versión francesa de 1976.

están en la extensión del *eidós*. Estos núcleos esquemáticos no proceden de abajo, de la objetividad, sino de arriba. Son también *fantasías perceptivas impropias*. [Ib.: 27-28]²²

Pero ¿por qué? ¿De dónde saca Urbina que las fantasías perceptivas son al mismo tiempo propias e impropias? ¿Le basta la explicación de Richir de que cualquier variación sirve para producir *Eidos*? «La irrupción del *eidós* en esta congruencia producida en el nivel intermedio —prosigue diciendo— cambia lo que era *línea en límite*, separando lo que queda dentro del campo y lo que queda fuera» (ib.: 28)²³. Y añade:

Los *límites del campo intencional* son así testimonio de la estabilidad lograda. Pero son también índice de vulnerabilidad del campo, si el sujeto no consigue hacer la *experiencia de ese límite*. En tal caso se abren cuatro abismos: ceguera, inhumanidad, trascendencia y cisdescendencia. [Id.]²⁴

¿Qué significa tener esa «experiencia del límite»? ¿Significa eso que el desplazamiento radical del conocimiento que hace la fenomenología no estándar implica sustituir la experiencia del *ser en tanto que ser* por la del *límite en tanto que límite*?

¿Acaso Urbina va más allá de Richir en la interpretación no estándar de la fenomenología porque para desprenderse de las piezas prescindibles cambia la fórmula de «fenómeno en tanto que solo fenómeno» por la de «el límite en tanto que límite», porque es lo único inevitable? No es del caso hacer aquí un recordatorio del tortuoso y zigzagueante itinerario que Urbina sigue a la búsqueda de una *estética materialista*, pero, en mi opinión, Richir le abre los ojos sobre la necesidad de una *reducción estética*, por encima y más allá de la «reducción eidética» que le anclaba a un planteamiento clásico. Tiene razón Álvarez Falcón al ligar la aceptación de esta nueva lectura de Husserl con sus investigaciones en el campo la estética, como reconoce sistemáticamente el propio Ricardo en su *Estromatología* (2014: cap. 11), que es la obra que abre, como hemos dicho, su última singladura en la que se inscribe *Por amor al*

²² Ahora la obra de referencia de Richir es *Fragments phénoménologiques sur le langage* (2008), donde el autor belga afirma: «Ese *Vorbild* de fantasías perceptivas tiene que ser cualquiera (*beliebig*) para que la variación produzca un *Eidos*» (cit. y trad. por Sánchez Ortiz de Urbina, 2024a: 27).

²³ El subrayado es nuestro.

²⁴ El primer subrayado es nuestro.

Arte²⁵. De hecho, los «tres estudios de casos» a los que dedica el capítulo 10 de este libro y que constituyen una suerte de prueba empírica o testación que avala su matriz del *materialismo fenomenológico*, aunque se sustenta también en las matemáticas con los números transfinitos y con ejemplos de la física cuántica, alcanzan su mayor despliegue con la estética y las experiencias vinculadas al arte. Después de publicar *La fenomenología de la verdad* (1984) —en el que hace el titánico esfuerzo de reconstruir la *teoría de la ciencia* de Husserl en estrecho paralelismo con la teoría del cierre categorial de Gustavo Bueno—, emprende Urbina ese camino por la estética y la teoría de las artes que le conducen a proclamar en una conferencia que dio en la SAF en 2001, que las *Investigaciones lógicas* es un libro imposible y que, no obstante, la hora de la verdad de la fenomenología había sonado. Ahora nos dice que es un libro rompedor porque sigue los pasos de *La crítica del juicio* de Kant.

Si hacemos caso a esta reconstrucción, hay una coherencia ineludible en el hecho de que Urbina, en lugar de proponernos una ontología como colofón de su aventura filosófica, se dedique a repensar el funcionamiento en la estética y el arte, desde los tres ejes que distingue horizontalmente, a saber: el de la subjetividad, el *hylético* y el sintético. Ahora bien, en *Por amor al Arte* Urbina hace algo más que localizar una serie de hiatos que se repiten estructuralmente entre un Estrato Superior, al que asigna lo que los fenomenólogos consideran el *plano originario* —porque en él se originan la intencionalidad y la temporalización—, un Estrato Intermedio —que es el lugar donde se fraguan dinámicamente las identidades— y un Estrato Inferior —ordinario, porque

²⁵ De esta dedicación asidua a la estética son buenas muestras sus clases y seminarios en la Universidad de Valladolid, como destaca Álvarez Falcón (2010), «En 1996 y en 1999, en el marco de la célebre *Historia de las ideas estéticas y de las teorías estéticas contemporáneas* y bajo la coordinación de su colega Valeriano Bozal Fernández, tendremos la oportunidad de asistir a tres exposiciones de la máxima relevancia teórica: «Estética y Fenomenología», «Gadamer» y «La recepción en la obra de arte» [...] donde, claramente, hará una *rotunda y definitiva declaración de los fundamentos históricos de las relaciones Estética-Fenomenología*, rescatando a Moritz Geiger, Oskar Becker, Roman Ingarden y Mikel Dufrenne, pero, sobre todo, indicando la relevancia de Eugen Fink y del despliegue de esa Estética Trascendental que Husserl avistó como *tierra prometida*, en tanto *génesis pasiva que precede a toda posible actividad del sujeto*, pero que bloqueó por su deriva hacia la presencia de los objetos que da origen a la línea continua homogénea del transcurrir del tiempo producida por la retención. Pero aún es más, en este artículo aparecerán, frescos y recién editados, por primera vez en el panorama español, los trabajos de Michel Henry, Marc Richir, Henry Maldiney y Jacques Garelli. Este acontecimiento coincidirá con los continuos viajes del Dr. Sánchez Ortiz de Urbina a París.»

es el asiento sobre el que reposan los objetos mundanos que se nos dan en la experiencia vulgar—. ¿Cómo ha llegado a esta nueva sistematización?

Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, aunque no aclara si el Arte es una institución simbólica autónoma, en el sentido de Marc Richir, constata, en cambio, que los hiatos fenomenológicos parten de las correlaciones entre la vertical del polo subjetivo, de «lo sentido» (operaciones del sujeto) y del polo objetivo de las síntesis, del mismo modo que la institución científica o la del lenguaje. Pero en el eje de la subjetividad el hiato se produce ya entre el nivel inferior y el medio, mientras en el eje de las síntesis el hiato se produce asimétricamente entre el nivel superior y el medio. Como quiera que el chorro material del *eje hylético* resulta imprescindible mientras en el polo subjetivo del nivel superior no permite ninguna identificación concreta, en el polo objetivo se traduce en la experiencia estética —que viene acompañada de una cierta oscuridad—, a pesar de que lo que lo produce ya se ha reconocido como una obra de arte en ese mismo objeto. Ahora bien, en el eje subjetivo quien ha visto en esa obra un mero artefacto no intencional no podrá diferenciar entre una obra de arte y cualquier objeto, técnico o natural. Este problema y no la intención de salir al paso de la interpretación de Gustavo Bueno en el prólogo del libro del 84 que obliga a entender todo sujeto operatorio como Ego trascendental, como insinúa Álvarez Falcón, es lo que lleva a la exigencia de una fenomenología a-subjetiva con todo lo que ello implica, tal como se desprende del repaso que se hace en el capítulo XI de *Por amor al Arte*, titulado «Marc Richir: Arte y Estética».

Es preciso recordar aquí el punto de partida en el que Urbina se atiene a la interpretación clásica de Husserl en su tesis doctoral, en la que demuestra, a saber: 1) que «la doctrina del ego trascendental desplaza el problema de la verdad de la dimensión objetiva a la dimensión constitutiva o productiva, y la decisión de proceder con absoluto desinterés abre la esfera práctica al interés moral»; y 2) que «en el plano de la fenomenología trascendental la objetividad de las verdades tiene como correlato un ego trascendental que es necesariamente una intersubjetividad trascendental» (Sánchez Ortiz de Urbina, 1984: 163 y 165)²⁶. Así pues, antes de proceder a formular el

²⁶ En ningún momento de la tesis se pone en duda la necesidad del ego trascendental en la fenomenología de Husserl, aunque se niega su carácter absoluto y se subraya su carácter comunitario evitando el solipsismo.

materialismo fenomenológico como una suerte de ampliación conjunta de la fenomenología y el materialismo filosófico, procede Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina a desbordar los marcos de su reflexión anterior.

En mi trabajo anterior recuerdo que su artículo de 1989 sobre la teoría platónica del arte abre la nueva perspectiva de la *estética de la recepción*, en la que compara las potencialidades de la fenomenología con las de la hermenéutica y la teoría de la comunicación para dar cuenta de la naturaleza del arte. Junto a esta primera aportación a la segunda época de *El Basilisco* aparece al año siguiente su reflexión sobre «El lugar de la crítica del arte», que corre pareja a una abundante cascada de traducciones pertinentes que funcionan como peldaños para alcanzar una nueva perspectiva. La traducción de la *Terminología filosófica* de Adorno para Taurus le permite, por ejemplo, dejar de ver a Benjamin y Adorno como meros sociólogos, apreciando el fondo filosófico de sus experiencias estéticas por lo que respecta a la oscilación entre «artefacto» y «obra». Desde que en 1989 traduce para la editorial Visor la importante compilación de Rainer Warning sobre la *Estética de la recepción* (1989) —en la que se recogen trabajos de Ingarden, Gadamer y, sobre todo, de Hans Robert Jauss, cuya obra *Las transformaciones de lo moderno* aparece casi cinco años después—, Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina parece haberse convertido en un profesional de la traducción de obras de arte y estética para dicha editorial, en la que también aparecen el ensayo de Peter Bürger, *Crítica de la estética idealista* (1996) y el célebre trabajo de Christoph Menke, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida* (1997). Cito estos antecedentes, porque en *Por amor al Arte* se dedica el postfacio (pp. 245-268) a hacer un resumen de nueve libros anteriores al año 2000, por considerarlos que, por un lado, superan el divorcio entre ciencia y filosofía, mientras por otro reconocen la circularidad del campo intencional:

Anábasis y catábasis recorren entonces el mismo camino de los conocimientos impropios. La novedad de esta *catábasis impropia* donde hemos encontrado la *estética de la recepción*: es el mismo camino que, en la anábasis recorre la *estética de la producción*. [Sánchez Ortiz de Urbina, 2024a: 245]

Como quiera que Urbina dedica los capítulos XVII y XVIII respectivamente a la estética de la producción y a la estética de la recepción, en los que toma en consideración un nuevo libro de Dwight Neuenscheander, dedicado a *El maravilloso*

teorema de Emmy Noether, publicado en 2017 (y que es la obra que le autoriza a hablar de conocimientos impropios), parece imprescindible recordar la influencia que atribuye a Richir en su singladura «estética», tal como la describe en el mencionado capítulo XI. Del *primer momento*, centrado sobre el texto «Fenomenología de la conciencia estética» recoge Urbina la expresión *clignotement* (parpadeo), que Richir utiliza para designar el «fenómeno en cuanto fenómeno» que se experimenta estéticamente de modo tan profundo que llega hasta el nivel originario cuya aparición se produce en el *inconsciente fenomenológico*. Obviamente, en el parpadeo fenomenológico queda incrustada también la matriz de lo que lo *sotierra*, a saber, la institución simbólica en general que debe superarse críticamente para eludir la ilusión trascendental, aunque Urbina no lo mencione. Este complejo análisis soterrado, sin embargo, es lo que permite concluir que:

Husserl se equivocaba al pretender que los nexos entre niveles fenomenológicos fuesen nexos eidéticos, con lo que la intencionalidad objetiva resultaría privilegiada, fuente de modificaciones. El privilegio, dice Richir, está en la *phantasia*, que no es nada objetivo, sino sólo un fenómeno, una aparición, una concreción no figurativa ni imaginativa. [Sánchez Ortiz de Urbina, 2024a: 128]

50

La pregunta que deja sin plantear ni responder Urbina en este primer momento es la de ¿hasta qué punto la concepción del fenómeno como *clignotement* no obliga a reconocer que la *epoché* aparejada es *hiperbólica*, como quieren los richirianos, lo que conduce a la indeterminación de lo sublime, dificultando el *regressus* hacia la propia materia ontológico general del materialismo filosófico?

Es curioso que el *segundo momento* que selecciona Urbina en la obra de Richir corresponda al prefacio que escribió en 2002 para una de las obras menos famosas de las que aparecieron en el primer número del *Anuario de Filosofía e Investigaciones Fenomenológicas*, del que el propio Moritz Geiger era editor junto a Husserl, Pfänder y Reinach. Sin duda, el artículo libro de Geiger en el *Jahrbuch*, «*Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*» (1913) le convierten en el especialista del movimiento en estética y teoría de las artes, pero los análisis del goce estético son interpretados por Richir como *registros* de una arquitectónica de la afectividad, que para Urbina tiene el interés de retrotraerse a estadios anteriores de las vivencias del puro sentir (*Fühlen*) que no sólo no son eidéticos, sino que se ubican en las

profundidades intencionales y trascendentales de un sujeto no reflexivo que se fenomeniza. De ahí que Urbina acabe poniendo en duda la enigmática interpretación de Richir según la cual el goce estético «es un fenómeno del lenguaje temporalizado en presencia, no en presente, aunque no todo fenómeno de lenguaje es *eo ipso* objeto de goce estético» (cit. y trad. en Sánchez Ortiz de Urbina, 2024a: 130).

Aprovechándose de la ambigüedad introduce Urbina su propia interpretación de las fantasías perceptivas *proprias* e *improprias* según sean descendentes o ascendentes, lo que utiliza para recuperar las reflexiones de Husserl sobre el juego teatral al que Richir dedica un importante libro de 2004, *Phantasia, imagination, affectivité*, y que califica de *tercer momento*: «La ilusión teatral es originaria, y la percepción que se da de ella es, por decirlo así, *anormal*, llevada al registro del *como-si*» (cit. y trad. *ib.*: 131, original en Richir, 2004: 502). Entiende Urbina que ese registro del *como-si* que se manifiesta en el juego teatral es una mezcla de elementos reales y ficticios que nos ponen en presencia de una fantasía ascendente «impropia» y, por consiguiente, en lugar de implicar a la imaginación es un constructo que fracasa cuando los actores son malos.

Como quiera que los actores usan el lenguaje, Urbina asocia el *cuarto momento* al artículo de Richir «*La refonte de la phénoménologie*» (2008b), cuyos análisis eidéticos de las vivencias de la conciencia suscitaron entre nosotros intensos debates²⁷. De todo ello lo único que le interesa a Urbina es destacar la proximidad del lenguaje fenomenológico con el poético porque los análisis que exigen para explicar el contacto «incorporal, inmaterial» que se produce con la *Sache* misma demostraría que las fantasías perceptivas implicadas son descendentes y, por consiguiente, *proprias*. De ahí que su análisis se demora en el *quinto momento*, dedicado a sendos análisis de Richir sobre las fantasías perceptivas que aparecen en *Fragments phénoménologiques sur le langage* (2008a: 47), que le permite diferenciar tajantemente el Arte (constructo cerrado y estabilizado de fantasías perceptivas con identidad) de la Estética, en la que no hay identidad pues «lo infigurable constituye la cualidad estética». Destaca Urbina la fórmula que usa Rilke para designar el mundo poético (*renversement et retournement*: inversión y retorno), porque explica la situación transicional (en el sentido de

²⁷ Para una muestra de dichos debates, véase el número 40 de *Eikasía, Revista de Filosofía* (2011). Y en especial mi Hidalgo Tuñón (2011) «¿Nueva fenomenología o refundación de la fenomenología? Una presentación materialista», pp. 183-238.

Winnicott) que se produce en el lenguaje trabajado poéticamente, que es lo mismo que ocurre en la música y en la ficción teatral, en los que sin necesidad de componentes eidéticos se produce una *atemporalidad meramente intencional*.

Una vez dispuesto así el terreno, está Urbina en condiciones de soltar la bomba ontológica que está encerrada en la distinción de Richir entre lenguaje y lengua, tal como se formula en el artículo del 2009, «*Langage, poésie, musique*», en el que ubica el lenguaje en el territorio virtual y transposable, desde donde resulta influyente sin ser posible ni real, porque ni siquiera es intencional en esa especie de limbo que es la interfacticidad trascendental (que no es intersubjetividad). El *sexto momento*, así pues, resume la tesis esencial de la fenomenología de Richir:

La región de la fantasía es anterior a toda ontología, a toda *doxa*, a toda objetividad, a toda imaginación. El lenguaje es «el lugar del esquematismo fenomenológico, cuyas concreciones (*concrétudes*) son fantasías perceptivas».

Esta región de *phantasia* es también el dominio de la *Phantasieliblichkeit*, la viveza en la movilidad no espacial. [Sánchez Ortiz de Urbina, 2024a: 136]

52

¿Hasta qué punto suscribe Urbina esta renuncia a toda ontología, no ya por mor del fenómeno en tanto que *nada más que fenómeno*, como hacen los richirianos, sino ahora *por amor al arte*? ¿En qué medida la disección fenomenológica del arte permite superar la concrecencia del fenómeno parpadeante que permanece siempre irreductiblemente inacabada porque nunca podemos abstenernos por completo y sufrimos la ilusión trascendental de quedar colgados en la *epoché hiperbólica* que postula Richir? Si no me equivoco, la selección de momentos que hace Urbina en la obra de Richir tiene por objetivo salir del fenomenismo escéptico en el que parecen haberse encallado los richirianos. Por eso busca en la música y en la poesía los gérmenes de una *afectividad* que anticipen apelaciones al sentido, que permitan resolver los enigmas del lenguaje en un ámbito menos opaco y menos amenazante que el de la plétora inmanejable e impredecible de los fenómenos.

¿Está obligado para ello a renunciar a la ontología para no verse preso en la distinción entre lo óntico y lo ontológico, o alternativamente, en la distinción entre materia ontológico-general y materialidades óntico-especiales en el sentido del maestro Bueno, que remite al final a la que se da entre *Natura naturans* y *Natura*

naturata? Urbina parece recorrer su *quinto flashback* por amor al arte de la mano de Marc Richir. Pero un richiriano, tan hipercrítico, sagaz e inconformista como Pablo Posada Varela, ante el temor de que tanto pensar el fenómeno quedemos encallados en el *fenómeno del pensar*, en la pura *Leiblichkeit* del pensar, plantea esta salida general:

[...] acaso lo más sorprendente del ámbito originariamente plural de los fenómenos esté en lo que a Merleau-Ponty, en una cita que Richir repite a menudo, no dejaba de sorprender, descubierto, vez a vez, en el campo de los fenómenos: que, a pesar del salvajismo (*sauvagerie*) de los fenómenos en sus registros más arcaicos, no por ello dejaba de reinar entre ellos como una «cohesión sin concepto», una no arbitrariedad, algo que merece ser *gnotado*, que, desde la sutileza de los fenómenos, se impone —por recuperar una vez más la expresión de Gustavo Bueno— noetológicamente a la subjetividad y le asegura, a la fenomenología nada sino fenomenología, su «objeto». [Posada Varela, 2011a: 465]

Ahora bien, esta salida general parece estar vedada a Urbina, más que por Bueno, por el propio Husserl al identificar lo noetológico con lo eidético²⁸. Quizá por eso ve la salida en la poesía y en la música, porque en ellas la creación y la recepción «nacen en una toma de conciencia del lenguaje en la lengua. Es una especie de deseo del lenguaje, que modifica la lengua por la *phantasia*. El *yo* es sustituido por el *sí*, accediendo al lenguaje en un recorrido de ritmo *leiblich*» (Sánchez Ortiz de Urbina, 2024a: 137). Recuperada la corporeidad del lenguaje encarnado en la lengua, valora entonces Urbina un texto de Richir de 2011, que aparece en *Sur le sublime et le soi, variations II*, titulado precisamente «*Affection et langage: poésie et musique*» (Richir, 2011a: 113-143) como lo más claro e inspirado de su producción. Explica Urbina en el *séptimo momento* el descubrimiento de Richir según el cual hay que distinguir en el Arte lo que aparece recorriendo el espacio *de* dentro del recorrido propio *en* su espacio dentro: «El poema nos invita a un recorrido *de* su espacio de dentro y no a un movimiento *en* su espacio dentro» (cit. y trad. en Sánchez Ortiz de Urbina, 2024a: 138). No se trata sólo de negar que el Arte sea conocimiento mimético al recorrer el campo intencional por dentro, sino de estratificar la intimidad del poeta, que ya no es un *yo psíquico*, sino la propia voz silenciosa del lenguaje que se encarna en la lengua a través de varios *síes* ubicados en el *límite* de la trascendencia: «un *sí profundo* que emerge del repliegue de la

²⁸ En otros lugares me he ocupado con mayor detenimiento del destino que en la obra de Bueno tiene su proyecto de una noetología, en particular cf. Hidalgo Tuñón (1994 y 2005), ambos trabajos están recogidos en Hidalgo (2024a: 243-290 y 303-346).

afectividad sobre sí misma; un sí modificado en fantasía; y un sí que reflexiona por la mediación de las afecciones estabilizadas» (*id.*). La cláusula de salvación a la que recurre Urbina para evitar la *ilusión trascendental* asociada al sí profundo parece consistir en recurrir reflexivamente a un *tú originario* que la exorciza exteriorizándola, como trata de justificar con esta cita de Richir: «El tú virtual es una suerte muy extraña (demoniaca) de una versión de la trascendencia absoluta, un infigurable como esa misma trascendencia absoluta» (cit. y trad. en *ib.*: 139).

El *octavo momento* no añade nada a lo dicho sobre la poesía en el séptimo al ser un apéndice del mismo libro citado de 2011 con el explícito título «Lo infigurable en pintura». Por paradójico que pueda parecer negar a la pintura carácter representativo, al haber asociado la *phantasia* a la vida y a las modulaciones de la afectividad, cae por su peso que el nexos que se da entre pintor y receptor no son los objetos cotidianos representados, sino en la resonancia que se da en el límite de la *Leiblichkeit*. En cambio, Urbina asocia la pintura a la búsqueda del sentido en una institución sin reglas. Es claro que este empeño por negar a la pintura toda figura, imagen, *Bild*, está apuntando ya directamente contra Wittgenstein y su identificación del carácter representativo del lenguaje. Hay que negar que la pintura sea una representación mimética de la realidad y que se agote en la percepción objetiva (*Wahrnehmung*) para no incurrir en psicologismo, y por eso la idea de Richir de que el *nexo* entre el pintor y el receptor se produce en el nivel de las fantasías perceptivas resulta tan sugerente y fascinante fenomenológicamente.

Claro que, si se concede eso en las artes plásticas, en la poesía el camino ya queda expedito para practicar sobre la lengua ordinaria significante una *epokhê* galopante. Richir lo facilita mucho con su análisis póstumo de 2016 sobre la poesía de Mallarmé, que acaba caracterizando como una fascinación por la nada: «*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*» (Una tirada de dados jamás suprimirá el azar) (Richir, 2016: 98). Ahora bien, Mallarmé, ubicado en la antesala de las vanguardias, se sitúa en el gozne del arte moderno y, aunque para Urbina la literatura como Arte se remonta a los griegos, a líricos profundos como Arquíloco y Safo, cuyos poemas ha estudiado con profundidad el mismo, se ve obligado a dedicar un capítulo entero a las vanguardias. Porque, como quiera que el Arte no alcanza su *autonomía*, sino a través de las vanguardias, el caso de Mallarmé le sirve para ilustrar cómo la palabra poética va

perdiendo su valor simbólico, su capacidad mimética, pero también su significado mediante ese proceso de des-objetivación que intenta superar el simbolismo buscando la oscuridad del lenguaje a través de la lengua. El análisis de Richir da pie a las proposiciones 5.1.16 y 5.1.17 que Urbina protocoliza en ese resumen conclusión de su singladura que acaba adoptando el formato de un *Tractatus logico-phenomenologicus* (2024b: 53):

5.1.16. En esta marcha hacia su autonomía, el arte va dejando de ser simbólico, mimético, científico, hasta resultar des-objetivado. El artista repite este proceso secular en la escala pequeña de su vida.

Y, en efecto, Stéphane Mallarmé (1842-1898) en su breve vida culminó y superó el simbolismo de sus predecesores franceses (en particular Baudelaire) e inició el impresionismo y el orfismo contactando íntimamente con pintores y músicos de la misma tendencia. Se adueñó así de una sintaxis experimental, en cuyo hipérbaton fundía construcciones inglesas, de cuya lengua era profesor en el liceo, con términos latinos hasta generar un ritmo y un vocabulario extraños. Como dice Urbina (*id.*): «5.1.17. En resumen, el artista productor des-objetiva, en cada obra de arte, los materiales del objeto diseñado que ha sido capaz de seleccionar sin disponer de un sistema general de regulación». Y, en efecto, Mallarmé escribió poemas (desde *La siesta de un fauno*, musicada por Debussy hasta la revolucionaria *Tirada de dados*), que pretenden ir más allá de las palabras de la lengua y reflejar los sentimientos y sensaciones que cierran autosuficientemente sobre sí mismos, pero alejándose de cualquier *mímesis* realista. Como crítico literario, que también era, estaba convencido de que el sentido del poema residía más en las intenciones que en el significado ordinario de las palabras, en las resonancias, las sonoridades y los colores que juegan un rol tan importante en la disposición espacial de cada palabra que sus sentidos cotidianos parecen desvanecerse —como observa Richir— y que hacen tan difícil su traducción. De ahí el vínculo que Urbina establece entre la des-objetivación del constructo artístico y la experiencia estética, que es la que Mallarmé supo transmitir a músicos y pintores coetáneos, pero también a sus discípulos poetas como Rainer Maria Rilke y Paul Valéry.

Ahora bien, mientras Richir parece suscribir la visión del propio Mallarmé en 1866 porque habría aceptado que mientras las lenguas son planas, el lenguaje tiene volumen (*ógkos*) y explora el *espacio de dentro*, Urbina le reprocha su escepticismo al pretender alcanzar la poesía absoluta que se disuelve en la *nada* y supone el triunfo del simulacro. Colocado en la rampa de despegue de Mallarmé, sin embargo, en su testamento vital —que es el *décimo momento* que Urbina identifica con la conclusión titulada «El filósofo y el artista» que aparece en *L'écart et le rien* (2015: 313-320)—, Richir le presta un último servicio antes de precipitarse por el despeñadero del escepticismo. Por un lado, Richir subraya que el Arte es el medio donde mejor se sienten las modulaciones de la afectividad en todas sus modalidades —por lo que le reconoce una cierta *universalidad* intencional por encima de las diferencias culturales—, mientras por otro, al intentar salvar al filósofo de las determinaciones culturales (lugar, idioma, etc.) apela a una *ética del pensamiento* que le conduce a contraer las fantasías perceptivas a la región estética, de modo que anula la propia existencia del nivel de intermediación, ya que las *traspone inmediatamente* (es decir, sin mediación) desde la región simbólica del nivel objetivo. Para Urbina esto supone una gran contradicción que Richir trata de sortear refugiándose en el *fragmento*. Pese a las dificultades que pudiera reportar seguir considerando a la filosofía un saber sistemático, Urbina apuesta para lograrlo a una *fenomenología del Sur*.

56

§ 3. La importancia de Schelling en el desarrollo de la filosofía del Arte para la fenomenología no estándar

En su extenso y erudito prólogo a la traducción francesa de la *Estética* de Hegel —donde Charles Bénard atribuye a Schelling y Hegel la tercera fase de la filosofía alemana en la que el arte adquiere finalmente *conciencia de sí*— se puede leer.

Si la filosofía de Schelling no hubiera tenido otro resultado que la emancipación definitiva del arte y de la ciencia de lo bello, servicio semejante hubiera bastado para asignarle un lugar eminente en la historia del espíritu humano. [cit. en Hegel, 1988: XIV]²⁹

²⁹ Ch. Bénard sigue en su erudita traducción las tesis de Max Schasler en su monumental *Kritische Geschichte der Aesthetik*. Berlín 1872. Aquí citamos por la edición de Alta Fulla (de cuya colección de

Para el materialismo filosófico, sin embargo, Schelling está muy minusvalorado, no sólo por sus veleidades intelectuales, ni solo por las tentaciones místico-metafísicas por las que se dejó seducir, sino por el anatema de irracionalismo que tuvo que arrostrar desde el famoso panfleto de Lukács en *El asalto a la razón*. Adscrito, como Hegel, al *idealismo absoluto* que siguió y rectificó la filosofía crítica de Kant, el materialismo se solaza en reproducir la velada crítica que en el prólogo a la *Fenomenología del Espíritu* se hace a su «intuición intelectual» de entender lo Absoluto como «una noche en que todos los gatos son pardos». Como ha señalado Karl Löwith, esta crítica ontológica hegeliana ha influido masivamente en gran parte de los pensadores posteriores (Feuerbach, Marx, Kierkegaard, etc.).

Es cierto que el libro de Manuel Fernández Lorenzo estudia con detalle esta polémica y acaba aclarando y defendiendo la postura de Schelling en estos términos:

Lo que quisiéramos subrayar es que Schelling, más que optar frente a Hegel por lo Irracional (*Unvernunft*), es decir, por el otro de los términos de la disyuntiva, lo que rechaza es la disyuntiva misma, pues tanto, la elección de la Razón o de lo Irracional como principio fundamental, como principio ontológico general, es arbitraria ya que, situados en esta perspectiva general, es decir, fuera de todo proceso —*von und ausser dem Process* (X,252)—, pesa tanto afirmar que «todo es racional» como que «todo es irracional», pues las dos soluciones están apesadas, atenzadas por la Idea de una Totalidad. La diferencia entre Schelling y Hegel es que este último, al identificar la Razón con la totalidad, incurre implícitamente en una oposición todo/nada (una oposición que denominamos *metamérica*), que es la que rechaza hiperbólicamente Schelling al no admitir la hipóstasis hegeliana de la Razón. La forma de plantear la pregunta es en Schelling una forma crítica y de ningún modo se identifica con ella el nervio de su filosofía; de ahí el error interpretativo en el que incurren aquellos que arrojan tintes irracionalistas sobre el Absoluto schellinguiano. [Fernández Lorenzo, 1989: 181-182]

Urbina, por su parte, no se olvida de citar elogiosamente el libro de Manuel Fernández Lorenzo, pero, aunque reconoce la *agudeza* del prólogo de Gustavo Bueno, no le sigue porque la concepción del Arte como ciencia es anterior a la *Spätphilosophie* de Schelling que juega con la contraposición de una filosofía positiva y una filosofía negativa. En particular, no parece muy interesado en apoyar la vindicación del

Filosofía yo era coordinador), que reproduce la publicada en 1908 por editorial Jorro de Madrid, sobre la segunda edición francesa de 1874.

materialismo de Schelling que es muy explícito en su correspondencia y que, echando mano de la distinción entre lo Absoluto (*Ungrund*) como materia ontológico general (capítulo IV) y la doctrina de las tres potencias como *symploké* dialéctica de las materialidades de la ontología especial (capítulo V), permite a Fernández Lorenzo explicar cómo y por qué este filósofo ha dado *tantos bandazos*:

Schelling ha jugado este doble papel, pero en *épocas diferentes*: así en su filosofía de juventud, sobre todo, en su Filosofía de la Identidad, que tanto influyó en Hegel, Schelling es el representante más que de la «filosofía clásica burguesa» [...] de la filosofía idealista alemana, representación por otra parte bastante ambigua, como vimos, por su fuerte herencia spinozista, lo que provocará que Hegel, un crítico más decidido de Spinoza, le arrebate la corona del *Idealismo*; pero en su filosofía posterior, sobre todo en la denominada *Spätphilosophie*, Schelling se convertirá en un crítico consciente de esta filosofía idealista,, en cierta medida la suya propia de juventud, realizando una crítica que [...] constituye, a nuestro juicio, un paso decisivo, dado de forma muy peculiar y original, dentro de la filosofía moderna, hacia la constitución de una filosofía *materialista* en cuanto que es negación, crítica inmediata de la filosofía idealista moderna, en la cabeza de su máximo y último representante: la filosofía hegeliana. [*Ib.*: 269-270]

Premonitoriamente Urbina parece ignorar esta contraposición para centrarse en los escritos intermedios que van desde 1802 a 1809 y que son los que le permiten titular el capítulo VIII «Schelling y la libertad del Arte» (2024a: 89-100)³⁰. Entiendo que esta decisión se hace conscientemente para, por un lado, aceptar la centralidad de Schelling que Richir le concede para adoptarle como precedente imprescindible de la fenomenología no estándar, pero, por otro, para no comprometerse de hoz y coza con la exégesis radical del gigante belga sobre el *nacimiento de los dioses* y la *filosofía de la mitología* que tanto preocupó al último Schelling. Ahora bien, mientras Richir acude

³⁰ Las obras de referencia aquí son: *Filosofía del Arte* (1802-1803) o *Über Wissenschaft der Kunts in Bezug auf das akademische Studien* y *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* (1807), que suman un total de 438 páginas recogidas en el vol. II de Schelling (1985: 181-619), a los que agrega el escrito de 1809, traducido al francés por Richir como *Recherches philosophiques sur l'essence de la liberté humaine* (1977), que cita por la edición española de 1989 (v. Schelling, 1989a). Por lo demás, aunque hay ediciones hispanoamericanas de la *Filosofía de Arte* (de Elsa Tabernig para Nova, Buenos Aires en 1949), de *La relación de las artes figurativas con la naturaleza* (de A. Castaño Piñan para Aguilar, Buenos Aires en 1954) y de *La esencia de la libertad humana* (por partida doble: de Rovira Armengol para Nova, Buenos Aires en 1950 y de Altman, con introducción de Carlos Astrada, para Juárez, Buenos Aires en 1969), Urbina sólo cita como fiable la *Antología* editada por José L. Villacañas para Península (1989b). No creo que el motivo sean meras discrepancias de traducción, por ejemplo: traducir *Bildenden* por «figurativas» en lugar de por «plásticas».

explícitamente a la onto-teología de Schelling para apoyar la arquitectónica de las relaciones entre el lenguaje y la lengua filosófica y gracias a la reducción fenomenológica hiperbólica encuentra la misma circulación entre lenguaje y lengua dentro de los relatos mítico-mitológicos y las mitologías, Urbina no parece necesitar tales rodeos para identificar el movimiento y el acto de pensar y de existir entre la Ciencia del Arte y la filosofía como un todo.

Más precisamente, no es que Urbina no aprecie los esfuerzos que hace Gustavo Bueno por recuperar la filosofía positiva de Schelling en su «agudo» prólogo, en el que, sin negar la interpretación de Manuel Fernández Lorenzo de considerar el *Ungrund* shellingiano o *indiferencia absoluta* de la que cabe, no obstante, una *Intellektuelle Anschauung*, como la Materia ontológico general, debe matizar la indudable implantación política de Schelling, por un lado, y explicar, por otro, por qué su concepto de «experiencia» no se identifica con el de Comte y el positivismo. Y es que Schelling fue llamado a Berlín en 1841 para contrarrestar la influencia de Hegel y fueron alumnos suyos, Feuerbach, Engels o Bakunin, entre otros. Bueno, a su vez, reconoce que:

[...] para Schelling, la filosofía positiva es también la filosofía que se nutre de la *experiencia* y la filosofía negativa es, en cierto modo, la filosofía que prescinde (renuncia, o niega) de la experiencia, la filosofía a la que es indiferente la «experiencia».

[...]

[Ahora bien], la experiencia afecta, por tanto, al mismo sujeto experimentador, que no puede, por tanto, quedar *desconectado* del campo; por el contrario, en la «experiencia», el sujeto actúa como si estuviese *dentro* del propio campo, envuelto por él, aunque «recorriéndolo» (*Erfahrung*). [Bueno, 1989: 26 y 29]³¹

Pero, más allá de Bueno, Urbina se interesa por la recuperación que hace Richir de Schelling a propósito de la mitología por el significado que tiene para el conocimiento religioso lo que él llama la «deuda simbólica» (*dette symbolique*)³². Hay que subrayar la

³¹ Concluye Bueno vindicando la experiencia *in medias res* de todas las cosas, incluyendo las categorías culturales, artísticas y religiosas, pero también a los mismos clásicos de la filosofía negativa (*ib.*: 47).

³² Es muy interesante estudiar la forma en que Urbina reinterpreta el paso de la fase primaria de las religiones, centrado en los númenes animales, al delirio mitológico de la fase secundaria acudiendo para ello al análisis de Schelling, que ejecuta Richir en *L'expérience du penser* (1996: 286). Para él la clave del conocimiento religioso en tanto se diferencia del conocimiento artístico: «El conocimiento religioso es la

sagacidad de Urbina al destacar el concepto de *deuda simbólica* que para Richir aparece más que nada como una mera consecuencia de la *epochê hiperbólica* y de la reducción arquitectónica que resulta del análisis minucioso que ejecuta sobre la lección 12 de la *Introducción a la filosofía de la Mitología* (en particular, el Libro II, en el que hace una *exposición de la filosofía puramente racional*) de Schelling a propósito de la argumentación kantiana del ideal trascendental³³.

Pero ¿por qué Urbina califica respetuosamente de «agudo» el prólogo al libro de Manuel Lorenzo sobre Schelling, pero no sigue su interpretación? ¿Qué encuentra Urbina en la obra de Richir que le hace corregir el *naturalismo* implícito en la filosofía de la religión que postula una cierta continuidad darwinista entre animal y hombre, por un lado, y el *eidetismo* del materialismo filosófico, del que, sin embargo, el propio Bueno parece darse cuenta en el mencionado prólogo? Hay que volver a leer con mucha atención la taxonomía de filosofías que construye en el mencionado prólogo en el que Bueno no tiene empacho en acudir a la distinción de Kierkegaard entre el «pensador existente» y el «pensador objetivo», la vindicación de Husserl en las *Ideas* de que los fenomenólogos son los «verdaderos positivistas» frente a Comte y, sobre todo, la recuperación del significado crítico del concepto de *experiencia*.

Atando estos cabos, la pregunta pertinente es ¿por qué Urbina recupera con tanto desahogo la filosofía del Arte de Schelling en contra de la valoración tradicional según la cual la genialidad del joven amigo de Hölderlin y Hegel consistió en haber diseñado los fragmentos intuitivos que luego encajará sistemáticamente el segundo en su *Estética*? Aunque *Por amor al Arte* parece seguir un cierto orden cronológico entre los capítulos VIII, IX, X y XI, estos constituyen un conjunto sistemático en el que la batuta la lleva el último —cuyo análisis ya he llevado a cabo en el apartado anterior sobre

pretendida profundización en el *sentido* de la humanidad, cuando se comprueba que la región transposable, necesariamente precaria, se estabiliza *por efecto de la primera instancia de simbolización*. El contragolpe de la deuda simbólicamente es el conocimiento religioso», Urbina (2021: 278).

³³ El original: Friedrich W. J. Schelling, *Sämtliche Werke* (K. F. A. Schelling, ed.), t. XI. Stuttgart und Augsburg, 1856. Richir usa la traducción francesa de Jankélévitch aparecida en 1946 en la editorial Aubier-Montaigne, de París. No hay traducción española que yo conozca. No deja de ser curioso (por no decir sospechoso) que la única traducción de la última filosofía de Schelling sea una *Filosofía de la Revelación* (2016) editado por Create Space Independent Publishing Platform en 168 páginas que, en realidad, son los apuntes que tomó el danés Sören Kierkegaard en los cursos que siguió en Berlín entre 1841 y 1843, y cuyo sesgo espiritualista (con imagen incluida) y tendencioso resulta demasiado obvio para ser comentado aquí.

Richir—, en realidad deben leerse de forma sistemática, porque las referencias entre los cuatro se cruzan sin cesar. En este sentido, no deja de ser sorprendente que en el capítulo VIII dedicado a Schelling Urbina omite escrupulosamente las referencias a Richir, mientras en el resto las opiniones del gigante belga resultan determinantes. *À quoi bon?* ¿Acaso no ha sido Richir quien para entender bien el significado de la fenomenología de Husserl se ha propuesto anclarlo en la problemática del idealismo alemán y específicamente en el caso de Schelling al que ha dedicado los análisis más minuciosos? Urbina no suele demorarse en explicar sus sentencias apofánticas, por lo que hay que buscar los nexos con la filosofía de la mitología de Schelling en sus comentarios sobre la *extraña continuación* que se produce entre el conocimiento artístico y el conocimiento religioso (personificada en El Greco) en el capítulo 8 de *Orden oculto*. Reproduzco una de sus explicaciones más prolijas:

En el conocimiento artístico, que está centrado (obra de arte) en el nivel tectónico de intermediación, el paso del objeto técnico a la obra de arte (des-objetivación) es fácil, puesto que ambos estratos corresponden a los dos subsistemas de simbolización: la simbolización que produce la identidad de las fantasías perceptivas y la que corresponde a la identidad de los objetos prácticos. En consecuencia, la experiencia artística pasa fácilmente, a experiencia estética en el nivel originario. Pero, en el conocimiento religioso, que está «centrado», precisamente en el nivel originario superior, las cosas se complican, puesto que el paso del nivel intermedio al nivel superior, es el paso de lo simbólico a lo fenomenológico, y tal paso es la difícil travesía de un abismo. Hay, entre lo fenomenológico esquemático y lo simbólico con identidad, un hiato muy difícil de salvar, como ha explicado profusamente M. Richir. Y, en consecuencia, el salto posterior a la experiencia de la trascendencia queda *bloqueado*. El conocimiento religioso parece detenerse ante el enigma de la trascendencia. [Sánchez Ortiz de Urbina, 2021: 275]

Pues bien, Richir explica profusamente este difícil paso en *La experiencia de pensar* de la que Urbina cita explícitamente el siguiente párrafo sobre el *enigma del sentido*:

Nada se opone, pues, en principio, a que el Nombre por excelencia —el de Dios— pueda cambiar, por así decir, de nombre, sea el que sea, con tal de que permanezca como un enigma *insondable*, como aquello en que los hombres concentran la reflexión sobre su condición. [*Id.* Original en Richir, 1996: 16]

La conexión con Schelling, cuya filosofía positiva pretendía ligar la experiencia con la filosofía de la mitología y la filosofía de la revelación es obvia. La estromatología de Urbina explica la dificultad de saltar del estrato fenomenológico originario hacia la trascendencia al tropezar con un *hiato* o un *abismo insalvable*.

Por su parte el materialismo filosófico tematiza esta experiencia del límite, que constituye el límite de la experiencia, diciendo que es

[...] necesario reconocer la naturaleza *finita* de los procesos y estructuras del campo capaz de ser *experimentado*; es decir consideramos inadmisibles hablar de experiencias en relación con «campos» o entidades infinitas o eternas. [...] es imposible contar con «parámetros» infinitos o eternos a efectos de determinar el campo semántico de una filosofía positiva sin que con ello rechacemos todo tipo de inteligibilidad a las entidades infinitas (pongamos por caso, a los conjuntos transfinitos cantorianos, que no pueden, por definición, ser experimentalmente contruidos de modo operativo «intuicionista»). [Bueno, 1989: 35-36]

En este trance Urbina opta por explicar el bloqueo recurriendo al relato de Kafka *Vom dem Gesetz*, que luego incluyó al final de su novela *El proceso*, mientras G. Bueno reconstruye una tabla de posibilidades con una entrada *semántica*, pivotada por la distinción emic/etic, otra *pragmática* sostenida por la oposición entre génesis y estructura, entrecruzadas por la *sintaxis* que configura mediante la posición de Schelling entre una filosofía positiva y otra negativa. Ahora bien, para Schelling la *filosofía negativa* se refiere al pensamiento puro, lógicamente autosuficiente, que quiere demostrarlo todo y agotarlo todo en el desarrollo de la idea, que veía personificada en la filosofía de su antiguo compañero Hegel. Por el contrario, su filosofía positiva, al reconocer las insuficiencias del pensamiento lógico y apodíctico se enfrenta con las *experiencias* que no se pueden reducir a él, como son las experiencias *mitológicas* y las *religiosas*, incluida la experiencia de Dios, que se revela de modo inagotable bajo multitud de denominaciones.

Gustavo Bueno, en la matriz que reconstruye, ubica a Hegel en el cruce de las líneas *A* originaria y *X* negativa, a Fichte en el que se da entre *B* derivada y *X* negativo posicional, a Kant en la confluencia de las líneas *A* (positivo absoluto) e *Y* negativo derivado y a Hume en el cruce de las líneas *B* e *Y*, pero en el marco IV-2, con antecedente en Demócrito que ocuparía el marco IV-1. Como quiera que sobre este complejo trasfondo se habría configurado la oposición entre Schelling y Comte

respecto la significación sintáctica de una filosofía positiva, ejecuta Bueno una finta dialéctica para recoger la interpretación de Fernández Lorenzo en estos términos:

Schelling partiría de un *primum cognitum* absolutamente positivo (A), la identidad como sistema trascendental de principios, pero tales que al ser dados simultáneamente con una *negatividad originaria*, aunque estrictamente *posicional* (la que discurre por la línea X), tendrán que ser reconocidos como abstractos, metafísicos y, en definitiva, negativos. Es esta negatividad la que estaría afectando a la misma *positividad absoluta* originaria. ¿Cómo podríamos entenderlo? Introduciendo la *pluralidad materialista* en el mismo *absoluto positivo*, reconociendo la imposibilidad de derivar, a partir de él, ningún sistema legal, y esperando que sean las *experiencias positivas* de lo que va produciéndose en este *progressus* (*Umkehrung*) indeducible la única fuente de una filosofía que no quiere reducirse a la pura negatividad abstracta, a la forma metafísica intemporal (aunque esté enseñando que el *Dasein* es pura temporalidad), ahistórica (aunque su dogma sea el dogma de la historicidad del hombre) o atea (aunque enseñando el dogma de la *religación trascendental* entre la Persona y la divinidad). El proyecto de *filosofía positiva* de Schelling implica, por tanto, una vuelta (*Unkehrung*) o *progressus* a los fenómenos[...]. [Bueno, 1989: 45-46]

No necesito más que esta coincidencia en la vindicación shellingiana de la *pluralidad experiencial* de los fenómenos entre Bueno, Urbina (que alaba su agudeza) y Richir (que es quien lo redescubre y lo reinterpreta fenomenológicamente) para mostrar hasta qué punto la interpretación de su pensamiento se convierte en el *experimentum crucis* que permite discriminar las diferencias entre estas tres filosofías.

Esta coincidencia entre el materialismo de estos tres filósofos respecto a Schelling es el punto que facilita la comparativa que hace Silverio Sánchez Corredera (2024) en el punto 7 de su artículo, de modo que sería un buen telón de fondo para profundizar en las diferencias que señala entre ellos. En todo caso, mientras Bueno se esfuerza por superar la negatividad dialéctica que le empotran en la línea que va de Hegel a Heidegger, Richir se preocupa por colocar a Schelling en el *plano trascendental* para resolver el problema kantiano de la *cosa en sí*:

La razón, en la medida en que se dirige hacia sí misma, se convierte en objeto para sí misma, encuentra en sí misma el *prius* o, lo que es lo mismo, el sujeto de todo ser (*Seyn*), y en él tiene también el medio o más bien el principio de un conocimiento *a priori* de todos los seres.³⁴

³⁴ V. Friedrich W. J. Schelling, (1861) *Sämmtliche Werke* (K. F. A. Schelling, ed.), t. XIII. Stuttgart und Augsburg, p. 57. Hay una reedición, hecha por M. Schröter, publicada por Beck en Múnich en los años

En esta frase y en las justificaciones y la interpretación *plus près* que ejecuta de la obra de Schelling sobre facticidad y eidética en la lengua filosófica y sobre la arquitectónica de la lengua mítico-mitológica en *L'expérience du penser* Richir ambiciona acceder a lo más «primitivo» que, como Heidegger sospechaba, se muestra en lo más concreto (las *concretudes*) como fenomenología de la *afectividad* (*Stimmung*) que debe hallarse antes de la solidificación del lenguaje filosófico. Considera para ello imprescindible sumergirse en el enigma del surgimiento de los deseos y las pasiones que «no puede ser abordado —dice— más que a través del análisis arquitectónico y mítico-mitológico (mientras que la lengua filosófica se ha desconectado ya de lo que le aparece como el “afecto” en relación con la apercepción)»³⁵.

Ahora bien, interpretar los desarrollos mítico-mitológicos de Schelling como una institución simbólica o *Stiftung* fenomenológica, supone aceptar la tesis de la fenomenización como *clignotement* u oscilación (*Schwingung*) que el propio Richir explica unas páginas antes en el citado «Liminaire» a *L'expérience du penser* con meridiana claridad. Me permito traducir un párrafo anterior que explicita el carácter revolucionario e iconoclasta de la fenomenología de Richir que obliga a profundizar en las brechas de la ilusión trascendental y del simulacro ontológico —lo que según Pablo Posada distinguiría la familia Husserl-Richir de todas las demás familias filosóficas clásicas—, aunque mantenga dudas sobre la arquitectónica estomatológica de Urbina y el morfologismo de Pérez Herranz:

[...] los fenómenos de la fenomenología no son los que dicen Kant, el positivismo, ni siquiera las ciencias. Tampoco son, ni de lejos, lo que dice la tradición filosófica. Contrariamente a lo que todavía creía Heidegger en una fantástica reducción de la cuestión fenomenológica (en realidad, una reducción aristotelizante), este último no es el aparecer como tal, ni la apariencia del apareciente,

1927 y 1958, que conserva la misma paginación original que ya es estándar. Richir, que la sigue, cita la traducción francesa de la Colección Epimeteo (PUF), que se corresponde con la *Fondations de la Philosophie positive*, también llamada *Filosofía de la Revelación*, a cuya traducción española aludimos antes.
³⁵ V. Richir (1996: 20). Cito la traducción de Pelayo Pérez y Silverio Sánchez Corredera del trozo del «Liminar» del libro que apareció en *Eikasía* n.º 40 (Richir, 2011b), bajo el título «Sobre el concepto de institución simbólica». Dado que el número de septiembre de 2011 fue coordinado por Pablo Posada Varela con el objetivo de presentar la obra de Richir al público español, para lo que él mismo hace una primorosa exposición de su singladura intelectual, supongo que la selección de estas páginas le corresponde a él. Respecto al tema de las familias filosóficas véanse los sutiles desarrollos que lleva a cabo en Pablo Posada (2011b) «Fenómeno, concepto, concreción: el quehacer fenomenológico richiriano (a modo de introducción a la “*Schwingung* y fenomenalización” de Marc Richir)».

sino más bien, precisamente, lo que, el fenómeno imperceptible *como tal*, se pone a escintilar, a moverse, a parpadear como las estrellas fugaces del cielo, *entre* la aparición y la desaparición, en tanto se autonomiza o aísla para sí mismo, en el sentido de una reflexividad propia, sin concepto, de modo que no se remite a otra cosa que a sí mismo desde sí mismo, como los jirones de su fenomenalidad, haciendo desvanecerse los términos (las apercepciones) que son precisamente, lo que a menudo, los únicos a los que podemos acceder. En este sentido, el parpadeo fenomenológico (¿acaso no vemos una estrella fugaz como destellos de luz sin soporte?) es la expresión más simple del esquema de la fenomenización, esquema sin *archè* y sin *télos*, atrapado en un esquematismo anárquico (sin principio) y a-teleológico (sin fin) tal como hemos explorado en nuestros trabajos anteriores. [Richir, 1996: 8, traducción nuestra]³⁶

Es respecto a este concepto de *clignotement* y sus derivaciones anárquicas sobre las que yo ya planteaba algunas dudas en el epígrafe anterior. Pero vayamos ya al papel de Schelling en la filosofía del Arte como conocimiento impropio que es la aportación de Urbina.

Como se sabe, Schelling inicia su carrera literaria con un trabajo sobre el mito filosófico del pecado original, en el que intenta mostrar filológica, histórica y racionalmente la similitud de narraciones en la Biblia con las de otras culturas. Su interés juvenil sobre la forma, esencia y función del mito perdura, así pues, durante cincuenta años, ya que su última obra es la ambiciosa *Filosofía de la Mitología* que disecciona Richir desde la fenomenología genética, apuntalando una interpretación pluralista de los enigmas simbólicos locales, al objeto de denunciar la *ingenua* pretensión de la lengua filosófica de presentarse como la única instancia del lenguaje. El diálogo de Richir con Schelling no pretende ser una interpretación histórica de su filosofía, sino tan sólo una tarea más para llegar a entender que «*pour et dans le penser, est "événement" transcendental du penser*» [ib.: 21]³⁷. Urbina, en cambio, sí hace una interpretación histórica de la filosofía del Arte de Schelling como núcleo de toda su filosofía sistemática constructiva, ya que pretende «exhibir lo real en lo ideal», siendo el Arte lo real objetivo, que conoció de primera mano como secretario de la Academia

³⁶ En particular, se trata de profundizar en la concepción de la *epoché* fenomenológica expuesta en las *Recherches* (1981: I, II y III y 1983: IV y V) y sobre todo en las *Méditations* (1992b), que posibilita una inaudita libertad de pensar de otra manera no solo lo «primitivo» (como el Uno, el Ser, Dios o el Ego) sino también toda la mitología con Schelling.

³⁷ El libro concluye su IV parte con la reducción arquitectónica en fenomenología, que se presenta como una realización de la fenomenología genética de Husserl (Richir, 1996: 429-470).

de Bellas Artes desde 1808 en Múnich, y la filosofía lo ideal subjetivo³⁸. Para Schelling la filosofía del Arte busca lo *originario*, que es la *fuentes* de la producción estética, que ni está en la naturaleza, ni en las obras clásicas de arte como pretende Winckelmann, sino en una síntesis entre un elemento prerracional natural y un elemento intelectual de valor racional. Se entiende el interés genético que tiene Richir por Schelling. En cambio, para Urbina, Schelling ya mantiene una arquitectónica y su preocupación es entender cómo se produce ese despliegue histórico del arquetipo eterno de la belleza en los fenómenos mundanos.

Resume Urbina esta filosofía, cuyo núcleo fijo es la teoría de las tres potencias, así:

Schelling llama potencias a las consecuencias particulares de lo absoluto; y la primera potencia es la *materia*, la *forma* donde se «conforma» la idealidad.

La segunda potencia es la *luz*, idealidad que diluye toda realidad. En la tercera potencia, lo real se afirma como materia y luz: ser y actividad. De todo esto, resulta el *organismo* que es un ser con actividad. Sólo la naturaleza desplegada en su totalidad es espejo de lo divino. Primero lo *ideal*, después el *saber*, y finalmente la *acción*. [Sánchez Ortiz de Urbina, 2024: 94]³⁹

66

Difícilmente se puede resumir el pensamiento de Schelling de forma más escueta, pero en lugar de ponerme a discutir aquí si Urbina suscribe la interpretación de Fernández Lorenzo de si la doctrina de las tres potencias es ontológico-especial o si lo que dice implica reconocer una *circularidad* entre lo Absoluto y las Potencias, como quiere el materialismo filosófico, aún sin Ego trascendental como mediador, prefiero citar la conclusión que saca que parece inclinar la balanza del lado de la familia de Husserl-Richir:

Parece evidente que Schelling está muy cerca de lo que en la fenomenología actual son los dos lados del campo intencional: la mitad de los conocimientos propios (la verdad o el lenguaje en la trasposición descendente) y la belleza en la mitad ascendente (desde la objetividad a la fantasía). [*Ib.*: 95]⁴⁰

³⁸ Urbina (2024: 92), donde leemos: «La filosofía es un *todo* indiviso, y ese todo puede darse en diferentes potencias, según las diversas determinaciones. [...] La filosofía se presenta plenamente en la totalidad de sus determinaciones ideales: *lo absoluto*».

³⁹ En la confluencia del saber y la acción está el Arte, «un actuar completamente penetrado por la ciencia» o «un saber completamente convertido en actuar»

⁴⁰ Ya para corroborarlo cita el siguiente texto de Schelling: «la verdadera construcción del arte es la exhibición de sus formas como formas de las cosas, tal como ellas son en sí o en lo absoluto».

Antes de proseguir con la exposición del resto del capítulo que justifica la identificación de Schelling con la *libertad del Arte* y que es donde se produce el cambio fundamental que rompe la línea clásica del idealismo (Kant-Fichte-Schelling-Hegel) por la que sustituye la *razón* por la *voluntad* y abre paso a Schopenhauer y Nietzsche, parece necesario, más allá de las ideologías, señalar el punto de ruptura que se produce respecto a la *Estética* de Hegel, para poder calibrar mínimamente el tono desabrido con el que Urbina replantea el capítulo IX sobre Hegel y el X sobre un Heidegger confrontado exclusivamente e Celan. Puesto que el nudo del problema está en interpretación de la historia del Arte y el significado del *símbolo* en ella —que en alemán se dice *Sinnbild*, traducible literalmente como ‘imagen sensible’—, voy a comenzar citando a Hegel que titubea acerca de si el arte simbólico va antes o después del arte clásico. Me refiero al cambio que se produce desde la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (1817), que ordena los estadios del desarrollo histórico del arte en clásico, simbólico y romántico, hasta la *Estética*, que recoge las lecciones de Berlín recopiladas por sus alumnos, en los que pone el arte simbólico al principio y el clásico en el momento segundo (el de la escisión según sus triadas) pese a ser el momento culminante de la expresión artística, respecto al cual Hegel contrapone el arte romántico, cuya falta de equilibrio causado por los conflictos entre sentimientos e intereses que exacerba el cristianismo se interpreta con frecuencia como la «muerte del arte». ¿Obedece este cambio al interés político de congraciarse con los teólogos o a una concesión a la soterrada controversia que sigue manteniendo con Schelling?

Para el Hegel de la *Enciclopedia* el *arte clásico* (antiguo) alcanza la perfección de la belleza porque «en aquella turbación o inspiración, la conciliación aparece en su comienzo, de modo que se lleva a cabo dicha conciliación inmediatamente en la autoconciencia subjetiva, la cual está por eso segura de sí y satisfecha», mientras el *arte simbólico* o sublime aparece en un segundo momento, en el de la escisión, porque «todavía no se ha encontrado la forma adecuada a la idea». Pero esa inadecuación también se produce en el *arte romántico* que renuncia al Arte y a la belleza porque es incapaz de conciliar en la idea «la máxima intimidad y Dios (que) se sabe no en cuanto se busca su figura o se satisface en el externo». El contraste con Schelling es obvio porque la superioridad y el equilibrio del arte antiguo pende de la fuerza simbólica de su *teogonía*. Como resume Urbina (2024: 96):

Dice Schelling que la mitología en Grecia es el suelo donde florece el árbol del Arte. El arte griego tiene entonces más realidad que la misma naturaleza. Las formas de los dioses permanecen eternas. La mitología es la poesía absoluta: la poesía en bruto y la materia eterna.

Esta exhibición griega de lo absoluto en lo particular sólo es posible simbólicamente. El símbolo se opone a la alegoría.

El cambio del orden entre el arte clásico y el simbólico en la *Estética* de Hegel se justifica porque mientras el símbolo se detiene en la abstracción e indeterminabilidad de la subjetividad infinita, solamente se puede realizar en «esta unidad de contenido y forma indudablemente adecuada que es... el arte clásico», tal como habían tematizado en su juventud él mismo con Hölderlin y Schelling. Es decir, sin escisión previa no puede haber conciliación.

Hegel no puede estar más de acuerdo con Schelling al valorar significado histórico del cristianismo por lo que la historia sustituye a la naturaleza, Roma sustituye a Atenas y lo infinito suplanta a lo finito instaurando el reino de la libertad, por lo que Urbina acierta plenamente (y otra vez echa mano de Richir), cuando retrotrae la *pregunta por la libertad* al seminario de Tubinga:

Hölderlin, frente a Fichte, sostiene que el absoluto está por encima de la conciencia. Por eso Schelling escribe, en 1802, su *Filosofía del Arte*, que hemos comentado. El Arte supera la ciencia. El Arte es un lenguaje único que permite, por encima y frente a la presentación científica, una especulación que penetra en lo absoluto. Hegel piensa que es lo finito lo que logra lo absoluto, el movimiento del concepto; Schelling piensa al revés, el comienzo radical es lo absoluto: Dios. [*Ib.*: 99]

En mi opinión ese es el punto nuclear de las diferencias entre Schelling y Hegel que no se ilumina sólo con la constatación de que Hegel reprocha tanto a Fichte como al propio Kant y con los dos a Schelling —que parecía haber superado su *formalismo ético*— haber caído en un *formalismo vacío*. Me permito recordar en este punto que el materialismo filosófico no se opone en *Ensayos materialistas* tanto al idealismo a secas, cuanto al formalismo en todas sus variedades. Desde un punto de vista sociológico, que es el *contexto determinante* de estos debates, incurren en formalismo todas las concepciones que se basan en el desconocimiento de la necesidad de los procesos causales, bien en términos de artefactos, en términos de sociofactos o, al menos, de trazos fenomenológicos que permitan testar la apariencia de algún aparecer. Tal parece

ser la única razón por la que Urbina se alinea ahora del lado de Schelling, Richir, Husserl y Celan y en contra de Hegel y Heidegger. Mientras tradicionalmente en la obra anterior de Urbina, Hegel fungía como el principal representante del *idealismo*, un movimiento filosófico flanqueado por el romanticismo y la Revolución francesa, en *Por amor al Arte* reinterpreta la negatividad, no como motor de la dialéctica, sino como causa de un retroceso que, en palabras de Richir, es un movimiento de «momentos de enrollamiento estancado sobre sí mismo» (*ib.*: 101)⁴¹. Por más que con Bueno reconozca que una filosofía negativa, no significa la negación de la filosofía, Urbina se arriesga a seguir a Richir en su apuesta por la libertad de pensar. Pero ¿era necesario invertir el aprecio por la dialéctica como si fuese la enemiga de la filosofía? ¿No fue acaso esa encrucijada fenomenológica la que obligó a Heidegger a criticar a Husserl? ¿No hay en la desafección por Hegel y Heidegger un exceso de vindicación formalista que peca también de sociologismo? Mientras en *Dialéctica* (Sánchez Ortiz de Urbina *et al.*, 1979: 187 y 296) se dice de Heidegger que «superó la fenomenología de su maestro» y se valora *Ser y tiempo* como uno de los libros capitales de la filosofía, en *Por amor al Arte* se acoge a la interpretación política del escrito sobre *El origen de la obra arte* que hace Farías para denunciar su nazismo. Y, de igual modo que apuesta por Celan frente al poetizar de Heidegger, despacha a Hegel con una exégesis de los versos de Schiller que aparecen al final de la *Fenomenología del Espíritu*: «Del cáliz de este reino de los espíritus, espumea hasta él su propia finitud» (Sánchez Ortiz de Urbina, 2024: 105-107).

No voy a seguir insistiendo, lo que puede resultar muy pesado, sobre los déficits de las interpretaciones que asedian a los capítulos históricos de *Por amor el Arte*, porque el propio Urbina es consciente del retrato impresionista que dibuja de los autores que menciona. Respecto a Hegel, por ejemplo, cita una selecta bibliografía en la nota 37, pero lo hace después de despachar a las dos bestias que ataca con esta frase lapidaria:

Parece entonces que lo que hay en común entre Hegel y Heidegger es el lenguaje. En su dialéctica, Hegel funciona con arreglo a lo que el lenguaje le sugiere como percepción más profunda. Y Heidegger dice que *Wesen* no es un enunciado sobre la esencia, sino más bien habla ahí el lenguaje de la esencia misma. [*Ib.*: 111]

⁴¹ La cita procede de la entrevista de Sacha Carlson (Richir, 2015: 90).

He aquí la clave del asunto, la razón del cambio de afectos respecto a Schelling y es que para este la realidad no está ni en la naturaleza ni en la cultura, ni en lo finito ni en lo infinito, ni en el símbolo ni en la alegoría, porque no está en el lenguaje, sino en la *Vida*. Schelling cambió tanto de sistemas porque para él *no hay sistema, sino vida*. Y esa es la razón profunda por la que Urbina se ve obligado a laminar con tanta virulencia a Hegel y a Heidegger que lo fían todo al lenguaje. La *dialéctica* de Hegel no es otra cosa que un brillante juego de un tahúr del lenguaje y la gigantomaquia filológica de Heidegger pura *retórica* en manos de un seductor. Pero ellos no tienen razón porque el Arte *no es algo lingüístico*, sino un «conocimiento impropio (por desobjetivación desde lo objetivo a lo originario), sin intervención alguna del lenguaje». Es obvio que el materialismo fenomenológico está preparando *Por amor al Arte* la respuesta más rotunda a todas las filosofías que aseguran en la Modernidad que los límites del lenguaje son los límites del mundo, dígame en tono solipsista, como el primer Wittgenstein o en la modulación sociocultural.

§ 4. La música callada, el nudo de la poesía y el cierre crítico que se muestra en el *Tractatus logico-phenomenologicus*

70

Si yo estoy entendiendo bien a Urbina, cae por su peso que la tesis fuerte de que el Arte no es un producto lingüístico tiene expedito el camino para transitar por la música y las artes plásticas, pero para *sostenella y no enmendalla* debe cortar el nudo gordiano de la literatura como Arte, que no puede prescindir del lenguaje. Solamente entonces estará en condiciones de entonar el pean de la victoria sobre los que reducen el Mundo al Lenguaje, pero no quieren aceptar que la cuestión de los límites del mundo no es un asunto semántico, sino que se *muestra* por sí misma. ¿No es esa la razón por la que dejó el taller de escultura para estudiar el significado de los poetas y poetisas griegas?

Que la *música es callada* en un sentido lingüístico estricto es una evidencia que Urbina no necesita vindicar acudiendo a los restos arqueológicos del paleolítico que registran actividades musicales humanas. Le basta explicar con detalle la evolución de la música en Occidente para arrancar el capítulo XII con una aseveración que conecta directamente con la tesis shellingiana de que la esencia del Arte es la libertad:

La música es la forma de arte más universal y libre porque no está contaminada por la lengua, y porque no está afectada culturalmente. Podemos experimentar, con toda facilidad, músicas producidas en culturas ajenas, y podemos producir músicas con una omnímota libertad. [Sánchez Ortiz de Urbina, 2024: 146]

Estas dos tesis fuertes saltan ya por encima de las cuestiones proemiales que suscita Gustavo Bueno en el curso de filosofía de la Música que impartió en el Conservatorio de Música de Oviedo en 2007 y 2008, porque suponen ignorar las tres primeras cuestiones de Bueno y abordar de plano la cuestión cuarta sobre la *semánticidad* de la música, la octava sobre la *universalidad*, e, incluso, si prevalece la opinión de Schelling, la décima y la undécima contra todo *reduccionismo* (cf. Bueno, 2007).

Sin embargo, en el propio título se alude ya a una manera *buenista* de abordar las cuestiones al convertir el asunto del significado de la partitura como *música callada* en la dialéctica ejercicio/representación, pues Urbina no trata sólo la cuestión *sobre* la música, sino *desde* la música, ya que el problema fenomenológico es la *experiencia* y «la música se conserva como partitura representada, pero sólo se *experimenta* cuando es ejercida temporalmente». En realidad, esta dialéctica subtiende no sólo la oposición entre callado y sonoro, sino también la que se da entre el Arte y la Estética y entre la producción y la recepción, lo que dota a las propias cuestiones generales de una complejidad estructural que permite leer la historia de la música occidental con nuevos ojos. Así, por ejemplo, desde el punto de vista de la lógica intencional (no eidética) se resuelven con bastante facilidad los problemas de la *categoricidad de la música* que el materialismo analógico no puede resolver ni siquiera remitiéndose como lo hace a las analogías con la filosofía de la religión y de la política.

Para Urbina basta recurrir a la *historicidad* de la música, pues la extraña consideración de «ciencia» que tuvo la música en otro tiempo se resuelve aclarando que la dialéctica entre música y texto que apareció con los pitagóricos y tiene que ver con los distintos tipos de escalas, los modos musicales medievales y los tonos, se resuelven cuando advertimos que las resonancias y armónicos de los instrumentos tiene su base matemática en el «teorema de Fourier (1768-1830), según el cual, cualquier curva, por extraña que sea, se puede descomponer según una superposición de curvas elementales (armonía compuesta por armónicos simples)» (Sánchez Ortiz de Urbina, 2024: 152). Siguiendo el desarrollo de la historia técnica de la música desde

los griegos hasta Schönberg, pasando por el canto gregoriano, el pentagrama de Guido d'Arezzo, Francisco Salinas, los Bach, Berlioz, Schumann, Beethoven y Mendelssohn, establece cinco conclusiones: la primera consiste en que «el texto va perdiendo progresivamente su dominio sobre la música» y la segunda que «las disonancias surgen espontáneamente cuando, en la construcción musical, se funden armonías y melodías en la pura *forma*» (ib.: 154-155)⁴². Puesto que la *materia* de la música son los sonidos, pero sin ningún significado lingüístico, los instrumentistas y directores de orquesta operan fenomenológicamente porque se fijan en los sonidos *retenidos* y los *protendidos* e ignoran los presentes cuyo ejercicio consiste en desaparecer.

Esta diferencia entre lo *sucesivo* y lo *simultáneo* sirvió a Lessing para diferenciar la música de la pintura. Al corregirla cambiando el contexto, la distinción lessingiana le sirve a Urbina como pretexto para afianzar en el capítulo XIII su tesis de que las artes plásticas (la *picto-escultura*) se alinean más con la música en contra de la poesía. Como la diferencia entre ejercicio y representación se vincula ahora en la diferencia entre recepción y producción, Urbina identifica la ejecución musical en un concierto con los visitantes del museo que pasan su vista por las cuadros y esculturas allí expuestos. Puesto que ello implica que el objeto artístico debe estar dormido en los materiales que sirven para producirlos, Urbina recurre a la tesis de Richir de que la pintura versa sobre lo infigurable: «Lo infigurable no es lo objetivo, sino lo que tiene vida (*Leib, Leiblichkeit*), cuando el ego del pintor y del receptor pasan a ser un sí en fantasía» (ib.: 160). Como escultor Urbina había experimentado con una variedad de nuevos materiales sintéticos, de manera que cuando cita a Pollock para explicar que en lo infigurable el pintor modula sus sentimientos (*Gefühle*), lo corrige para añadir que su ejercicio manual expresa su vida. Pero con ello no pretende contar la novela de Pollock y su mujer Lee Krasner que practica una *action painting*, sino destacar el *materismo* del pintor asturiano Mariano Matarranz que espesa sus pinturas hasta alcanzar la tercera dimensión. De manera telegráfica a través de la compleja relación entre Julio González y Picasso sobre el fondo del cubismo, Urbina trata de mostrar cómo la *muerte del Arte* que Hegel pronosticaba en su *Estética*, en realidad promueve una nueva relación con el espectador que se ve obligado a rellenar los vacíos en el espacio, a encontrar los

⁴² No se trata de imponer el sistema dodecafónico, sino de liberarse de todo sistema tonal en un nuevo registro universal.

objetos del Dada o a suplir lo que el minimalismo no expresa: «En realidad, el anti-arte no es sino una muestra de la omnímoda libertad del Arte. ¿Cabe una experiencia estética sin experiencia artística? ¿Cabe una belleza natural sin arte previo?» (*ib.*: 167).

Si no me equivoco, la razón profunda de muchas de las decisiones que toma Urbina en *Por amor al Arte* se deben a su experiencia y a sus preferencias por el arte contemporáneo frente al arte moderno tal como se defiende en el capítulo XVI. «El material de la obra de arte contemporánea ya no es solo el sonido, la pintura, el mármol, el lenguaje, la luz... sino cualquier cosa, incluidas las mismas estructuras eidéticas» (*ib.*: 210). Y añade, como quien lo sabe de buena tinta, que no sólo conserva la *universalidad* como nota distintiva, sino que amplía hasta el *infinito* la libertad, yendo más allá de Schelling. Pero, sobre todo, rompe la conexión entre arte y estética, trastoca la realidad provocando el desconcierto del espectador, lo que tiene un significado fenomenológico claro para él al haber «descentrado» completamente el sujeto de la percepción. «El espectador del arte clásico y modernos se situaba frente a la obra de arte sin esfuerzo; el espectador que aborda una obra contemporánea se sitúa en el límite de sus hábitos, quedando modificada su percepción» (*ib.*: 211).

Una vez desestabilizada la organización natural del espacio-tiempo, se abre la caja de pandora de los engaños, de los bulos, de las estafas, pues todo empieza a depender del «consenso» que se produce en el seno de una institución social tan resbaladiza como es «el mundo del arte», cuyos gurús son los críticos de arte que trafican con la *doxa* eidética. Urbina concluye apuntando al mundo digital, a las criptomonedas y a la burbuja de los NFT (*Non Fungible Token*), la forma extrema del arte contemporáneo que se apodera de la propia eidética como material fungible.

En esta deriva es completamente lógico que el último capítulo de *Por amor al Arte* acabe en una confrontación cuerpo a cuerpo con Marc Richir a propósito de la mecánica cuántica. Para el gigante belga:

La física cuántica es entonces un *forçage*, un *forzamiento*. Es decir, se está forzando, como cuando se fuerza una planta para acelerar exageradamente su desarrollo fuera de estación.

Richir cree que la idealidad, el aparato matemático, se ha sofisticado de tal manera que ya no es creíble. Se acaba en una «gigantesca tautología».

[...]

Dice Richir que nuestro mundo ha devenido un mundo *materialista*, en el que la única metafísica es la física. [...]

Richir desconfiaba de las teorías científicas porque una teoría científica «toca» la realidad en algún punto, y puede haber múltiples teorías. Es decir, una teoría no *conoce* la realidad.

[...]

Se hacen teorías con muy poca cosa. La física moderna ha formado unas *ornières* (rodadas, carriles trillados) de los que es difícil salir. Las teorías se han metido en un atolladero. Con la *discontinuidad* cuántica entramos en un formalismo (vectores y números complejos), con los que la «referencia a la realidad queda reducida a un mínimo» (p. 284). Lo que una teoría física prevé «no son hechos objetivos individuales, sino cómo va a reaccionar lo real si ha sido preparado para sufrir tal o cual proceso experimental». Hay más un *sistema* que una *realidad*.

Se construyen «artefactos» que se corresponden con «artefactos» de la naturaleza, de manera que, en la mecánica cuántica, lo real ha desaparecido.

Es una tautología porque se hace existir algo de lo que se puede decir que no existiría de otra manera. La realidad se aleja de nosotros como se aleja la misma trascendencia de Dios. [*Ib.*: 240-241]⁴³

¿Cómo se las arregla Urbina para saltar desde la fenomenología richiriana que induce un escepticismo inevitable para seguir apostando por la *existencia* de la *realidad* y la posibilidad de su *conocimiento*? Dice Urbina que en el fondo del campo intencional hay dos asideros para agarrarse sin precipitarse al abismo del pesimismo escéptico que amenaza desde el agujero negro del capitalismo financiero: «el movimiento del lenguaje y el recorrido del Arte» (*ib.*: 242). Pero ¿cómo se hace eso? ¿No habíamos quedado en que la música callada se desprende del *texto* y que las artes plásticas rompen con los carriles del lenguaje al ensamblar todo tipo de materiales libremente?

Respecto al recorrido del Arte debo reseñar aquí la nueva ordenación que Urbina propone a título de inventario. Que por *Arte* entiende Urbina no cualquier virtud o habilidad, ni, por supuesto, todo lo que deriva de la etimología de la *techné* griega, ni lo que hasta la Modernidad se llamaban *artes liberales* por oposición a las *artes mecánicas* parece claro por las dos características que propone como criterio interno para referirse exclusivamente a las *bellas artes*. En la tercera parte de su *Estética* sistematiza Hegel las artes particulares, justificando racionalmente sus distintos estilos, divisiones y clasificaciones. Frente a la ordenación clásica de las cinco bellas artes (arquitectura,

⁴³ Aquí Urbina resume la posición de Richir, cuyo escepticismo pesimista asimila a la escepticismo de Einstein respecto a la mecánica cuántica en contraposición al realismo optimista de Penrose-Hawking, apoyándose en Richir (2015), al que corresponden las páginas que se citan.

escultura, pintura, música y poesía en todas sus variedades), Urbina desecha la arquitectura, porque, según él, es un *objeto diseñado* como la moda, y, en cambio añade la fotografía (como arte monádica), más la cinematografía y la danza (como artes poliádicas). Es cierto que, pese a su universalidad, el propio Hegel consideraba la arquitectura una *forma simbólica del arte*, porque:

[...] no es capaz de expresar las ideas que hay en sus obras sino por una *apariencia exterior de formas materiales* que el espíritu no anima y que le sirve de abrigo o de adorno... Su misión consiste precisamente en modelar para el espíritu ya presente, para el hombre, o para las imágenes visibles de los dioses, salidas de sus manos, la naturaleza exterior como aparato circundante, en trabajarla ideal, artísticamente, en el sentido de la belleza. [Hegel, 1988, vol. I: 300-301]

Urbina da un paso más en la línea de la secularización y tras aludir al valor artístico de los templos, señala el criterio general de la habitabilidad y sentencia: «En suma, un edificio habitable, como claro *objeto diseñado*, no es Arte» (Sánchez Ortiz de Urbina, 2024: 168).

Pero el *nudo gordiano* en el que Urbina se ve obligado a poner en riesgo su distinción entre conocimientos propios e impropios, a la que tanto partido le saca, se produce con respecto a la literatura, que Hegel englobaba bajo el nombre de *poesía* y que consideraba el punto más alto de las artes románticas. Citaré de nuevo a Hegel para entender mejor las filigranas que tiene que realizar Urbina para, en lugar de considerar como una ventaja su íntimo comercio con la lengua, arranca de este hecho para explicar la paradoja del esfuerzo que debe hacer la poesía para «defenderse» de la lengua:

La *Poesía* —dice Hegel—, el arte que emplea la *palabra*, es, pues, el tercer término, y, al propio tiempo, la *totalidad* que reúne los dos extremos formados por las *artes figurativas* y por la *música*. Como la música, en efecto, encierra la *percepción inmediata* del alma por sí misma, que falta en la arquitectura, en la escultura y en la pintura. Por otra parte, se desenvuelve en el campo de la *imaginación*; y ésta crea todo un mundo de objetos a los cuales no falta por completo el carácter determinado de las imágenes de la escultura y de la pintura. En fin, más que ningún otro arte, la poesía es capaz de exponer un hecho en todos sus pormenores, la sucesión de los pensamientos y de los movimientos del alma, el desarrollo y el conflicto de las pasiones y el curso íntegro de una acción. [Ib., vol. II: 212]

Por un lado, es evidente que Urbina está tocando el mismo instrumento dialéctico de Hegel y usando las mismas referencias, al mismo tiempo que está cambiando (*invirtiendo*) el significado de los términos tradicionales por los de la fenomenología richiriana. Ahora en lugar de «percepción inmediata» hay que leer «fantasías perceptivas» y la «imaginación» ha sido suplantada por la «fantasía».

Con todo, no bastan los cambios terminológicos. Hay que cambiar, sobre todo, el ritmo de la sucesión histórica que en Hegel sigue cursando mediante síntesis ascendentes, mientras Urbina tiene que *invertir las transposiciones* que opera el lenguaje en el reino de las significaciones y que se consolidan en el nivel objetivo:

Pero la literatura —dice Urbina— tiene que pasar del conocimiento propio (la significación) al conocimiento impropio, para que tenga lugar la posibilidad de des-objetivación. Este lugar es lo que podemos llamar la *significación diseñada*. [Sánchez Ortiz de Urbina, 2024: 169]

Ya explicamos esta situación a propósito de Mallarmé y de las discrepancias entre Richir y Urbina en torno al escepticismo del primero y sus preferencias por el fragmento que chocan con las pretensiones sistemáticas del segundo. También el teclado de la *Estética* de Hegel era sistemático, pero el cambio posicional del lenguaje modula el arte literario con armónicos distintos. En lugar de las resonancias de la épica, la lírica y la dramática, Urbina estudia las transformaciones de la comunicación que provocan el *timbre* de los distintos géneros literarios: la poesía, el teatro y la novela ¿Qué añade Urbina en el larguísimo capítulo XIV que no hubiese anticipado en sus observaciones sobre la lírica y el teatro? Creo no equivocarme si destaco la nueva valoración que aparece de la novela en su versión cervantina, que Hegel, por cierto, despreciaba como mera *epopeya burguesa*:

La novela, en el sentido moderno de la palabra, supone una sociedad prosaicamente organizada, en medio de la cual trata de devolver en cuanto es posible, a la poesía sus derechos perdidos, a la vez que en cuanto a la vitalidad de los acontecimientos, a la de los personajes y de su destino. [Hegel, 1988, vol. II: 374]

Para Urbina, como para Schelling, que consideraba el Arte como expresión de la Vida, la novela desde Cervantes trata de la Vida:

La novela ilumina, más que la ciencia, el profundo ser del hombre, en tanto que suprema síntesis intelectual. La novela mantiene el mundo de la vida (*Lebenswelt*) permanentemente iluminado, puesto que el espíritu de la novela es el espíritu de la complejidad. [Sánchez Ortiz de Urbina, 2024: 186]

Con referencias a Flaubert, Unamuno, Proust, Joyce, desde Cervantes el rasgo característico de la novela moderna es la identificación del narrador con los personajes. Aquí reside, según Urbina, la diferencia entre Apuleyo y Kafka, si bien las citas que le sirven para ilustrar su idea proceden de Milan Kundera y Annie Ernaux, quien considera *l'écriture comme un couteau* (*ib.*: 184-185) y dice que «escribir es un presente y un futuro, no un pasado. Escribir no mi vida, ni su vida, ni una vida; escribir la vida, la misma para todos, pero experimentada de forma individual». Ciertamente Hegel atribuye al escritor lírico que usa las mismas palabras que el resto de los hablantes, una habilidad especial para lograr «la expresión más inteligible y más conforme al espíritu, por lo cual le es dado percibir y manifestar todo lo que se mueve en las profundidades de la conciencia» (Hegel, 1988, vol. II: 259). Pero la coincidencia histórica con Hegel que Urbina reconoce en la secuencia entre la épica y la lírica, así como respecto al prosaísmo, se matiza fenomenológicamente con una observación sobre la poesía más moderna que nada tiene de hegeliana:

Hay una proximidad sorprendente entre lo que hace el fenomenólogo y lo que hace el poeta. El *sí* (no el *ego*) de ambos está en contacto estrecho e inmaterial con la cosa (la *Sache*).

El contacto entre el *sí* y la *cosa* es un contacto por *écart* como *rien d'espace et de temps*.

[...]

El que transopera es necesariamente un *sí* no egoico. Hay una *interfacticidad* de la comunidad de poetas. [Sánchez Ortiz de Urbina, 2024: 177]

Respecto a las dos nuevas artes que Urbina incorpora al elenco de las bellas artes, la fotografía y la cinematografía, lo fenomenológicamente destacable es su conexión con el tiempo y el uso de las clásicas figuras de la *prolepsis* (*flash over*) y la *analepis* (*flash back*), que lo incorporan: «En la fotografía el pasado se presenta; en la cinematografía, se juega con el pasado y con el futuro: se corta el tiempo. Fotografía y cinematografía

juegan de modo diverso con la temporalidad» (*ib.*: 189). Que la fotografía congela el tiempo no es, sin embargo, lo más importante de las transformaciones en el arte contemporáneo que Walter Benjamin había diagnosticado en su celebrada *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* —la segunda de las diez obras fundamentales reseñadas en el postfacio del libro (pp. 249-251)— y que en conexión con su conferencia «Breve historia de la fotografía» trata Urbina de resumir en la sentencia siguiente: «Fotografía y cinematografía son formas de arte que han cambiado la definición del propio Arte. Han sustituido la antigua *singularidad* por la novedad del *aura*» (*ib.*: 195)⁴⁴. No le reprocho a Urbina que se acoja a la autoridad de Benjamin, sino más bien que no haya tenido en cuenta todas sus profundas observaciones sobre el lenguaje. En lugar de ello reprocha a los autores que hablen de *lenguaje cinematográfico* en plan metafórico y que se refugien en el *nudo gordiano* de la literatura para sentenciar que el arte total poliádico, es decir, la cinematografía, no es un lenguaje:

La obsesión por el lenguaje cinematográfico procede evidentemente de la transformación del cine mudo en cine hablado. En el cine hablado se incorpora la literatura al cine, de la misma manera que el cine mudo incorporó la música y el cine en color incorporó la pintura. Pero *la literatura no es un lenguaje*. Hemos visto anteriormente que poesía, teatro y novela disponen del lenguaje como componente material, pero no formal. No consisten en una forma de lenguaje especializada. El cine hablado incorpora la literatura, que no consiste en lenguaje. [*Ib.*: 199-200]

¿Basta la arriesgada contraposición richiriana entre lengua y lenguaje para mantener la gallarda afirmación de que la literatura no es un lenguaje? ¿No es el lenguaje la forma misma por la que se expresa o manifiesta el contenido de los productos espirituales humanos? El reverenciado Walter Benjamin, que comparte tantos gustos artísticos y literarios con Urbina (Proust, Kafka), parece pensar lo contrario en este punto:

Hay una lengua de la escultura, de la pintura, de la poesía. Como la lengua de la poesía está fundada —si bien no sólo, sin embargo, siempre— en la lengua nominal del hombre, se puede muy bien pensar que la lengua de la escultura o de la pintura esté fundada en ciertas especies de lenguas

⁴⁴ La conferencia de enero en la Sorbona se referencia en W. Benjamin (2019), en la misma página, si bien la nota remite a una serie de obras de Amar, Barthes, Dubois, Pradera y Sougez, de los años noventa del siglo pasado.

de las cosas y que se realice en ellas una traducción de la lengua de las cosas a una lengua infinitamente superior y sin embargo quizá de la misma esfera. Se trata aquí de lenguas no nominales, no acústicas, de lenguas de la materia, respecto a las que es preciso pensar en la afinidad materias de las cosas en su comunicación... Pues la lengua no es nunca sólo comunicable. Este aspecto simbólico del lenguaje está ligado a su relación con el signo, pero se extiende en ciertos aspectos también al nombre y al juicio. [Benjamin, 1986: 152-153]⁴⁵

La célebre dispersión de Benjamín, reconocida por Hannah Arendt y sus amigos Adorno y Scholem, que le han convertido en un pensador inclasificable, impide determinar si los distintos niveles de las *lenguas* alcanzan hasta la profundidad del *lenguaje*, en el sentido de Richir y Urbina, pero más allá de los elementos que destaca este último, respecto a la reproductibilidad del arte que provoca la pérdida del aura y el trasfondo sociopolítico que tematiza, ¿qué *Wahlverwandtschaften* (afinidades electivas) observamos entre ambos? Aunque Urbina no cita la obra de Benjamin que sí conoce (desde los *Discursos interrumpidos*, hasta el *Angelus Novus* pasando por las *Iluminaciones*) es obvio que ambos aspiran a mantener el espíritu sistemático de Kant, que consideran insuficiente el iluminismo y necesitan imperiosamente ampliar el concepto de experiencia hasta desbordar los límites cientificistas de la Modernidad.

El joven Benjamin citaba a la fenomenología como un movimiento que avanzaba en esa dirección de profundizar en la experiencia, vivió las contradicciones de París como metrópoli industrial y cultural pero, sobre todo, quiero fijarme en el epitafio —destacado por Urbina (2024: 251)— que escribiera en 1939 antes de que, huyendo de los nazis, se suicidara en Portbou la noche del 26 de septiembre de 1940: «El fascismo pretende estetizar la política y el comunismo pretende politizar la estética». Hacia 1939, tras la muerte de Husserl —obligado a callar, ya no sólo por un régimen asfixiante, sino también por un cáncer de lengua—, su legado sobrevive en fuga hacia Lovaina por los buenos oficios de H. L. Van Breda. La décima conclusión de *Por amor al Arte*, trata de invertir el proceso: «Se comenzaría por una *anábasis propia* (des-simbolización), pasando luego a una *catábasis impropia* (la recepción del Arte). El campo intencional entero cambia entonces de orientación, invirtiendo el sentido de las agujas del reloj» (*ib.*: 271).

⁴⁵ Del escrito: «Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres».

Tengo para mí que la insólita interpretación que Urbina ejecuta del *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, según la cual es un producto de una situación de guerra mundial que puede provocar la extinción de la humanidad, por lo que produce un *encogimiento* hasta las proposiciones científicas y provoca una «angustia» de la que sólo se sale por una huida hacia la mística o al silencio definitivo, se entiende mucho mejor cuando se ilumina desde el trágico suicidio de Benjamin en Portbou. Urbina pretende invertir la situación de Wittgenstein cambiando las proposiciones de su *Tractatus* por las de un nuevo *Tractatus logico-phenomenologicus*, que remeda su estructura, pero se apoya en los *fenómenos* en busca del *sentido* de la vida:

Wittgenstein no se daba cuenta de lo que es la *aparencia*, el *fenómeno*, lo que sí se muestra. No conocía el verbo griego *phaînei*, que como leemos en el Chantraine (2-1170), es «poner a la luz», «hacer conocer», «hacer visible».

[...]

Frente al *decir*, está el *mostrar* como *aparencia*. *Aporencia* en la dimensión vertical, no la *aparencia* en el horizontal. *Aporencia* como lo que se muestra desde la trascendencia, no desde lo místico. Ese es el *sentido* como origen del lenguaje. Lenguaje que no está recluso, como en el *Tractatus* de Wittgenstein, a la mazmorra de lo objetivo, sino al nivel del *sentido*, donde hay síntesis sin identidad que originan el lenguaje por transposición sucesiva. [Sánchez Ortiz de Urbina, 2024b: 8-9]⁴⁶

En este comentario sobre el significado de *Por amor al Arte* no procede discutir si, como dice Urbina en el epílogo, se trata de desarrollar la undécima conclusión, que no se enumera, o se trata más bien de un *verdadero tratado* en el que se nos ofrece su concepción filosófica global que cierra los contornos del materialismo fenomenológico.

Urbina considera a Wittgenstein un genio con una inteligencia privilegiada que «en el contexto de una guerra feroz» escribió «un texto profundo y extraño que todavía nos suscita admiración» (*ib.*: 101). Pero ¿hasta qué punto es cierto que el libro es producto del contexto bélico? Su amigo y biógrafo —que escribió la primera biografía competente en 1956 para rectificar la mayoría de las necrológicas erróneas que se publicaron con motivo de su muerte en 1951— alude a que la composición de su *Logisch-philosophische Abhandlung* —que llevaba en su mochila cuando regresó a Viena y concluyó en 1918—, reúne materiales lógicos sobre «función proposicional»,

⁴⁶ La referencia a Chantraine es al lingüista Pierre Chantraine (1999).

«variable», «generalidad», «identidad», «funciones de verdad» y «tautología» que había formulado antes del estallido de la guerra en 1914 con influencia de Frege y Russell, con pensamientos redactados en el frente. Destaca un cuaderno de 1916 sobre el «yo», el «libre albedrío» y el significado de la vida y de la muerte que refleja influencias de Schopenhauer y Spinoza.

Wittgenstein me contó cómo se le ocurrió la idea del lenguaje como imagen (*picture*) de la realidad. Estaba en una trinchera del frente del este, leyendo una revista en la que había un dibujo esquemático que describía la posible secuencia de acontecimientos en un accidente automovilístico. [...] Se le ocurrió entonces a Wittgenstein que sería posible invertir la analogía y decir que una proposición hace el oficio de una historieta, de una imagen, en virtud de una similar correspondencia entre sus partes y el mundo. El modo en que se combinan las partes de la proposición —la estructura de la proposición— describe una combinación posible de los elementos de la realidad, un posible estado de cosas. [Wright [1956], en Ferrater Mora *et al.* 1966: 28]⁴⁷

Von Wright considera que la síntesis de esta teoría con la teoría de las funciones de verdad sintetiza el *Tractatus*, de donde se deriva el tercer ingrediente: su doctrina de que lo que no puede ser dicho, sino solamente mostrado. No obstante, añade lo siguiente sobre el contexto bélico:

El periodo de guerra originó una crisis en la vida de Wittgenstein. Hasta qué punto el disturbio de la época y las experiencias del frente y del campo de concentración contribuyeron a la crisis, no lo puedo precisar. Una circunstancia de gran importancia es que se familiarizó con los escritos éticos y religiosos de Tolstoi. Tolstoi ejerció una gran influencia sobre la idea que Wittgenstein tenía de la vida, y le llevó además a estudiar los Evangelios. [*Ib.*: 29]

Después de escribir el *Tractatus* Wittgenstein abandonó la filosofía y no volvió a ella hasta diez años después, tras ejercer de maestro de primaria en pueblos remotos de la baja Austria, construir como arquitecto una mansión para una de sus hermanas con la misma severa exactitud en la medida y proporción que refleja en el *Tractatus*, esculpir una cabeza de estilo griego clásico en el estudio de su amigo Drobil, y ejercer de jardinero con los monjes de Hütteldorf. Pero a Urbina no le interesan otros aspectos biográficos más que los militares, pese a que Wittgenstein tocaba el clarinete, tenía un

⁴⁷ Este compendio constituyó la presentación de Wittgenstein ante el público español.

temperamento musical que le empujó a estudiar para director de orquesta y a que, cuando heredó su fortuna, instituyó una subvención anónima para fomentar la literatura, uno de cuyos beneficiados fue Rilke. En realidad, parece que de lo que se trata es de escribir un texto cuya conclusión no sea el *silencio* místico, sino una alternativa para seguir hablando de los «valores que están fuera del lenguaje y fuera de la lógica del mundo. Hay que hablar de lo que parece que no significa nada, pero que es el enigma y el origen del sentido» (Sánchez Ortiz de Urbina, 2024b: 15).

Como quiera que el libro pretende cerrar sistemáticamente la anterior trilogía compuesta por nuestro autor —*Estromatología* (2014), *Orden oculto* (2021) y *Por amor al Arte* (2024)—, baste aquí con contraponer como cierre un par de proposiciones de ambos tratados. Dice Wittgenstein: «1. *Die Welt ist alles, was der Fall ist*» (El mundo es todo lo que acaece), pero lo que acaece, ocurre en el espacio lógico (*im logische Raum*), matiza en 1.13.; por el contrario Urbina sentencia «1. El mundo es todo lo que tiene sentido. El sentido viene dado por un nexo que impide que el campo intencional vuele a la trascendencia». Y ya desde el principio cita Urbina la proposición 3 de Wittgenstein como ejemplo de *lo que no tiene sentido*: «3. *Das logische Bild der Tatsachen ist der Gedanke*». La Zona 3 del *Tractatus* de Urbina exige ya haber ingresado en la terminología estromatológica: «En la segunda trasposición del sentido, aparece la objetividad». Se trata, pues, de dos libros inconmensurables, porque el segundo ha salido fuera del primero, gracias a la estratificación del pensamiento fenomenológico. Si Benjamin hubiese logrado esta trasposición de sentido, se hubiese instalado objetivamente en un presente para superar el miedo y alejar su praxis del suicidio.

Bibliografía

- Adrián Escudero, Jesús (2010), *Heidegger y la genealogía de la pregunta por el ser. Una articulación temática y metodológica de su obra temprana*. Trivillus. Edición digital. Hay edición vegetal en: Barcelona, Herder, 2010.
- Álvarez Falcón, Luis (2010), «Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina: la exigencia de una filosofía fenomenológica I o biografía esencial de un filósofo desde su discípulo», en *eXtemporánea*, <<https://elespiritudelchemin.wordpress.com/2010/12/09/ortiz-de-urbina-la-exigencia-de-una-filosofia-fenomenologica-i-luis-alvarez-falcon/>>, [10/10/2024].
- Benjamin, Walter (2019), *Breve historia de la fotografía*, Madrid, Casimiro.
- Benjamin, Walter (1986), *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos* (Roberto Vernengo, trad.). Barcelona, Planeta-Agostini.

- Bueno, Gustavo (2007), «Doce cuestiones en torno a la música», en *Curso sobre Filosofía de la Música*, en Fundación Gustavo Bueno, Videoteca, <<https://fgbueno.es/med/fmus01a.htm>>, [01/10/2024].
- Bueno, Gustavo (1989), «Prólogo» a Manuel Fernández Lorenzo, *La última orilla. Introducción a la filosofía de Schelling*. Oviedo, Pentalfa, pp. 11-47.
- Bürger, Peter (1996), *Crítica de la estética idealista* (Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, trad.). Madrid, Machado Libros.
- Carlson, Sacha (2016), «Fenómeno, lenguaje y afectividad (Richir, Heidegger)», en *Pensamiento Político*, n.º 7, julio, pp. 185-217, <<https://pensamientopolitico.udp.cl/index.php/pensamiento-politico-udp/article/view/108>>, [02/10/2024].
- Carlson, Sacha (2012), «Reducción fenomenológica y “reducción espinosista”. El hiper-cartesianismo de Marc Richir y el espinosismo de Michel Henry», en *Eikasía, Revista de Filosofía*, n.º 47, noviembre, pp. 91-106, <<https://old.revistadefilosofia.org/46-05.pdf>>, [01/11/2024].
- Chantraine, Pierre (1999), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris, Éditions Klincksieck.
- Eikasía, Revista de Filosofía* (2021), *Eikasía, Revista de Filosofía*, n.º 100: «Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina». Oviedo, Eikasía, mayo-junio, <<https://www.revistadefilosofia.org/index.php/ERF/issue/view/26>>, [01/10/2024].
- Eikasía, Revista de Filosofía* (2011), *Eikasía, Revista de Filosofía*, n.º 40. Oviedo, Eikasía, septiembre, <<https://old.revistadefilosofia.org/numero40.htm>>, [01/10/2024].
- Fernández Lorenzo, Manuel (1989), *La última orilla. Introducción a la filosofía de Schelling* (Gustavo Bueno, prólg.). Oviedo, Pentalfa.
- Ferrater Mora, J.; Wright, G. H. von; Malcolm, N. y Pole, D. (1966), *Las filosofías de Ludwig Wittgenstein* (Ricardo Jordana, ed.). Barcelona, Oikos-Tau.
- Geiger, Moritz (2013), «Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses», en *Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung*, I. Niemeyer, pp. 567-684.
- Hegel, Georg W. F. (1988), *Estética* (Hermenegildo Giner de los Ríos, trad.). Barcelona, Alta Fulla. 2 vols.
- Hidalgo Tuñón, Alberto (2024a), *El zócalo de la realidad: el materialismo analógico de Gustavo Bueno*, vol. I. Oviedo, Eikasía.
- Hidalgo Tuñón, Alberto (2024b), *El zócalo de la realidad: el materialismo analógico de Gustavo Bueno*, vol. II. Oviedo, Eikasía.
- Hidalgo Tuñón, Alberto (2021), «De la dialéctica a la estromatología. Los caminos filosóficos de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina en cuatro flash-back», en *Eikasía, Revista de Filosofía*, n.º 100, pp. 13-80, <<https://doi.org/10.57027/eikasía.100.364>>, [01/11/2024].
- Hidalgo Tuñón, Alberto (2011), «¿Nueva fenomenología o refundación de la fenomenología? Una presentación materialista», en *Eikasía, Revista de Filosofía*, n.º 40. Oviedo, pp. 183-238, <<https://old.revistadefilosofia.org/40-11.pdf>>, [02/11/2024].
- Hidalgo Tuñón, Alberto (2008a), «“Egos trascendentales” y “caballos de Troya” (primera parte): apunte sobre lo “trascendental” en el materialismo», en *Eikasía, Revista de Filosofía*, n.º 20, pp. 225-239, <<https://doi.org/10.57027/eikasía.20.561>>, [01/01/2024]. Recientemente recogido en Hidalgo Tuñón (2024b: 257-272).
- Hidalgo Tuñón, Alberto (2008b), «“Egos trascendentales” y “caballos de Troya” (segunda parte): apunte sobre lo “humano” en el materialismo», en *Eikasía, Revista de Filosofía*, n.º 21,

- pp. 5-33, <<https://old.revistadefilosofia.org/21-02.pdf>>, [01/01/2024]. Recientemente recogido en Hidalgo Tuñón (2024b: 273-305).
- Hidalgo Tuñón, Alberto (2005) «De la noetología a la gnoseología. Abandono y recuperación de la teoría del conocimiento», en Patricio Peñalver, Francisco Giménez y Enrique Ujaldón (eds.), *Filosofía y cuerpo: debates en torno al pensamiento de Gustavo Bueno*. Madrid, Libertarias/Prodhufi, pp. 35-66.
- Hidalgo Tuñón, Alberto (1994) «Estirpe y sistema de la teoría del cierre categorial», en *Revista Meta, La filosofía de Gustavo Bueno*. Madrid, Editorial Complutense, pp. 71-104.
- Jauss, Hans Robert (1995), *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética* (Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, trad.). Madrid, Visor.
- Menke, Christoph (1997), *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida* (Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, trad.). Madrid, Visor.
- Montoya Duque, Juan Carlos (2018) «La belleza y la idea de humanidad. Las ideas estéticas de F. Schiller y M. Richir», en *Eikasía, Revista de Filosofía*, n.º 84, noviembre-diciembre, pp. 141-157, <<https://old.revistadefilosofia.org/84-07.pdf>>, [02/10/2024].
- Posada Varela, Pablo (2016), «Fenómeno, *phantasia*, afectividad. La refundición en la fenomenología en Marc Richir», en *Acta Mexicana de Fenomenología. Revista de investigación filosófica y científica*, año 1, núm.1, pp. 91-114, <<http://actamexicanadefenomenologia.org/documents/NumeroUno/6-AMF-P-Posada-Fenomeno-phantasia-afectividad.pdf>>, [01/11/2024].
- Posada Varela, Pablo (2011a), «En torno a la singladura filosófica y fenomenológica de Marc Richir», en *Eikasía, Revista de Filosofía*, n.º 40, septiembre. Oviedo, pp. 239-290, <<https://old.revistadefilosofia.org/40-12.pdf>>, [01/11/2024].
- Posada Varela, Pablo (2011b), «Fenómeno, concepto, concreción: el quehacer fenomenológico richiriano (a modo de introducción a la “*Schwingung* y fenomenalización” de Marc Richir)», en *Eikasía, Revista de Filosofía*, n.º 40, septiembre. Oviedo, pp. 449-482, <<https://old.revistadefilosofia.org/40-17.pdf>>, [01/11/2024].
- Richir, Marc (2017), «Metafísica y fenomenología. Prolegómenos a una antropología fenomenológica», en Verónica Medina Rendón (comp.), *Antropología filosófica y filosofía social*. México, Centro Mexicano de Investigaciones Fenomenológicas, Universidad Autónoma de México.
- Richir, Marc (2016), *Propositions buissonnières*. Grenoble, Jérôme Millon.
- Richir, Marc (2015), *L'écart et le rien. Conversations avec Sacha Carlson*. Grenoble, Jérôme Millon.
- Richir, Marc (2011a), *Sur le sublime et le soi, variations II*. Amiens, Promotion De Phenomenologie. Coll. Mémoires des Annales de phénoménologie.
- Richir, Marc (2011b), «Sobre el concepto de institución simbólica (“Liminar” a la “experiencia del pensar”)» (Pelayo Pérez García y Silverio Sánchez Corredra, trads.), en *Eikasía, Revista de Filosofía*, n.º 40. Oviedo, septiembre, pp. 119-128, <<https://old.revistadefilosofia.org/40-07.pdf>>, [01/09/2024].
- Richir, Marc (2009), «Langage, poésie, musique», en *Annales de phénoménologie*, n.º 8. Amiens, Association pour la promotion de la phénoménologie, pp. 57-82. Hay traducción al español a cargo de Ángel Alvarado Cabellos como: Marc Richir, «Lenguaje, poesía, música», en *Eikasía, Revista de Filosofía*, n.º 108. Oviedo, julio-agosto, 2022, pp. 225-260, <<https://doi.org/10.57027/eikasía.108.318>>, [01/10/2024].
- Richir, Marc (2008a), *Fragments phénoménologiques sur le langage*. Grenoble, Jérôme Millon.

- Richir, Marc (2008b), «La refonte de la phénoménologie», en *Annales de phénoménologie*, n.º 7. Amiens, Association Internationale de Phénoménologie, pp. 199-212.
- Richir, Marc (2004), *Phantasia, imagination, affectivité*. Grenoble, Jérôme Millon.
- Richir, Marc (2002), «Pour une architectonique phénoménologique de l'affectivité», en Moritz Geiger, *Sur la phénoménologie de la jouissance esthétique*. Beauvais, Association pour la Promotion de la Phénoménologie, pp. 7-26. Coll. Mémoires des Annales.
- Richir, Marc (2000), *Phénoménologie en esquisses: nouvelles fondations*. Grenoble, Jérôme Millon.
- Richir, Marc (1996), *L'expérience du penser. Phénoménologie, philosophie, mythologie*. Grenoble, Jérôme Millon.
- Richir, Marc (1992a), «Phénoménologie et psychiatrie: d'une division interne à la *Stimmung*», en *Études phénoménologiques*, t. VIII, n.º 15, pp. 80-117.
- Richir, Marc (1992b), *Méditations phénoménologiques: Phénoménologie et phénoménologie du langage*. Grenoble, Jérôme Millon.
- Richir, Marc (1983), *Recherches phénoménologiques (IV, V) : du schématisme phénoménologique transcendantal*. Bruxelles, Ousia.
- Richir, Marc (1981), *Recherches phénoménologiques (I, II, III) : fondation pour la phénoménologie transcendantale*. Bruxelles, Ousia.
- Sánchez Corredera, Silverio (2024), «Aproximación a la filosofía de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina», en Francisco J. Gil Martín, Alicia García y David Sánchez Piñeiro (comps.), *Tentativas y localizaciones en el pensamiento filosófico contemporáneo*. Oviedo, Eikasía., pp. 71-130.
- Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo (2024a), *Por amor al Arte. Ensayo de una gnoseología fenomenológica*. Oviedo, Eikasía.
- Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo (2024b), *Tractatus logico-phenomenologicus*. Oviedo, Eikasía.
- Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo (2023), *Apostillas a Orden oculto*. Oviedo, Eikasía.
- Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo (2021), *Orden oculto: ensayo de una epistemología fenomenológica*. Oviedo, Eikasía.
- Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo (2021b), «La identidad del arte», en *Eikasía, Revista de Filosofía*, n.º 101, pp. 7-21, <<https://doi.org/10.57027/eikasía.101.113>>, [01/10/2024].
- Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo (2014), *Estromatología: teoría de los niveles fenomenológicos*. Madrid/Oviedo, Brumaria/Eikasía.
- Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo (2005), «Cuerpo y materia», en Patricio Peñalver, Francisco Giménez, Enrique Ujaldón (eds.), *Filosofía y cuerpo. Debates en torno al pensamiento de Gustavo Bueno*. Madrid, Libertarias/Prodhufi.
- Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo (2004), «Kant y Husserl», en *El Basilisco*, n.º 34, pp. 3-12.
- Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo (2003), «Conferencia sobre Husserl: en el centenario de las *Investigaciones lógicas* de Husserl», en Sociedad Asturiana de Filosofía, *Boletín* n.º 2. Oviedo, pp. 10-17, <<https://sociedadasturianadefilosofia.org/boletines/>>, [03/11/2024].
- Sánchez Ortiz de Urbina (1996), «La recepción de la obra de arte», en Valeriano Bozal (coord.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II. Madrid, Visor, pp. 170-185.
- Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo (1990), «El lugar de la crítica del arte», en *El Basilisco*, 2.^a época, n.º 4, pp. 3-11.
- Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo (1989) «La estética de la recepción en la teoría platónica del arte», en *El Basilisco*, 2.^a época, n.º 1, pp. 33-40.

- Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo (1984), *La fenomenología de la verdad: Husserl* (Gustavo Bueno, prólg.). Oviedo, Pentalfa.
- Sánchez Ortiz de Urbina, R. y Sánchez Ortiz de Urbina, M. (1979), *Dialéctica*. Barcelona, Bruño.
- Schelling, Friedrich (1989a), *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*. Barcelona, Anthropos.
- Schelling, Friedrich (1989b), *Antología* (José Luis Villacañas Berlanga, ed.). Barcelona, Península.
- Schelling, Friedrich W. J. (1985), *Ausgewählte Schriften*, vol. II. Frankfurt, Suhrkamp.
- Schiller, Friedrich (1990) *Kallias: cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona, Anthropos [1795].
- Trías, Eugenio (1988), *La aventura filosófica*. Madrid, Mondadori.
- Warning, Rainer (1989), *Estética de la recepción* (Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, trad.). Madrid, Visor.